

BBC 音乐导读 7

柏辽兹 管弦乐

Berlioz Orchestral Music

Hugh Macdonald 著

孟　庚　　　　译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

图书在版编目（CIP）数据

柏辽兹/（英）麦克唐纳（Macdonald，H.）著；孟庚译.
石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第7册）
ISBN 7-80611-644-3

Ⅰ.柏… Ⅱ.①麦… ②孟… Ⅲ.柏辽兹，H.（1803～1869）-管弦乐-音乐欣赏 Ⅳ.J627

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第23916号

BBC音乐导读 7

柏辽兹：管弦乐

Hugh Macdonald 著　孟庚译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4印张　65千字　1999年4月第1版
1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：7.50元
ISBN 7-80611-644-3/G·38



目　录

柏辽兹与管弦乐团

柏辽兹（Louis Hector Berlioz）在他 1843 年出版的《管弦乐法》（Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration）中以一段题为“管弦乐团”的文字作为他讨论单件乐器的结论，似乎把乐团也当成了一件乐器。确实，他在这里所评论的正是如何正确地构成、配置和指挥一个管弦乐团的方法。一位小提琴家会教别人怎样正确地握持小提琴；柏辽兹则教人如何正确地驾驭一个乐团和为乐团作曲。

他选择管弦乐团作他的音乐表现手段是因为他天生有这种才能，也许该庆幸他从来没有精通任何一种乐器，甚至非常普遍的钢琴。他研究著名的大师如格鲁克（Gluck）、韦伯（Weber）、斯蓬蒂尼（Spontini）、贝多芬等，他也探索单件乐器确实的能力和音色，从而学得管弦乐的技巧。他正是在这种最根本的基础上发挥想像，创作出无数新颖的响亮音调，为数惊人，对后来的作曲

家们无论是写歌剧还是作曲，都极有教益。柏辽兹不认为自己是一个大厨师，总能端出各种调料配成的管弦乐佳饮让食客高兴，他认为自己是一个严肃的演奏家，演奏最精巧也最强有力的乐器——这就是管弦乐团本身。

柏辽兹正是以一名管弦乐团演奏家的身份来宣传他作为一名作曲家的主张的。从十九世纪二十年代中期开始的三十年之间——起初次数多，随着时间流逝而次数渐少——他举行音乐会，为音乐会作曲，租赁音乐厅，雇用音乐家又担任指挥，并承担这一切财政损失。用这样的音乐会向巴黎的听众反复不休；人们甚至以为他会为弦乐演奏家们提供弱音器和备用琴弦。常设的音乐组织很少演奏他的乐曲，已经建立的管弦乐团也难得雇用他当指挥。这种折磨人的音乐会生涯本当是他乐于纵横于其中的生涯，倘若这种生涯能使他自立，能使他摆脱那讨厌的音乐评论家职业的话。（令人啼笑皆非的是，这种音乐评论也是他所擅长的一门职业，但这种职业对于作曲家的他而言甚少助益。）他举办每次音乐会所用的管弦乐团都不相同，他打算建立一个正规的“爱乐协会”（Philharmonic Society）以便与既设的“合奏协会”（Société des Concerts）相抗衡，但这些尝试都很快地失

败了。从音乐组织的角度来看，举办管弦乐音乐会是柏辽兹用以掩盖他在其他乐器方面之不足的一种方法，而他的《回忆录》（Memoirs）则告诉我们一些令人发笑但实为悲惨的插曲，例如后台守门人之流会拒他于音乐厅之外，只因为他没有人们见惯了的、证明他要在这里演奏的证据——他的臂下没有夹着一件乐器。需要提醒一句，执棒的指挥家在当时还很少见，甚至通常都是让乐团的首席弦乐手担任指挥的。

人们往往把帕格尼尼（Paganini）之于小提琴和李斯特（Liszt）之于钢琴相比较，这两个人在做人和做音乐家方面都对柏辽兹有着决定性的影响。使他感动至深的并不是这些卓越的演奏家那辉煌的音乐技巧，而是他们的乐器所显示的、他从未经验过的新的力量泉源。柏辽兹使用管弦乐团很少仅是为了震撼听众；当他想要这样做的时候，那是异常令人激动的。就像《匈牙利进行曲》（Hungarian March）或《罗马狂欢节》（Roman Carnival）序曲那样。但他更多地是致力于扩大管弦乐团的调色板，使乐团具有更大的灵活性和引起深远联想的能力。他乐此不疲地去发掘新乐器和演奏老乐器的新方法。他和发明家阿道尔夫·萨克斯（Adolphe Sax）友善交好，而且他欢迎萨克斯族系的多种乐器，有些则用在

他自己的总谱中。他试着给木管乐器加弱音器，探讨在弦乐器上和竖琴上获得泛音，扩大乐团打击乐器的范围，使用长号的持续音，给“作为补充”的木管乐器（短笛、英国管、低音单簧管）正规的地位，把弦乐器分成多个声部，他还把钢琴当做一种管弦乐的色调来运用。最让他激愤的事莫过于身为器乐家而不了解自己乐器的潜力，或身为作曲家而写出的管弦乐作品却缺乏想像力或粗俗乏味。

柏辽兹的管弦乐的声音不难分辨，当然这与他的和声及节奏风格是天然地不可分离。某些特征重现的次数过多：他通常为木管乐器分层地谱曲，尤其是长笛和单簧管用八度音程，而且在柏辽兹的作品中木管乐器独奏比在其他作曲家的作品中还为少见。所有木管乐器以重复的八分音符震颤作声，那声音是极有特色的。他喜欢用四支巴松管而不是两支。法国号几乎没有像韦伯的乐曲所具有的那种浪漫主义典范的风格，较多地是当做木管乐器或是配对铜管乐器的伴奏乐器来用。小号声部像在贝多芬的音乐里一样受到限制，但是柏辽兹总是用两支额外的阀键小号或短号作为一种新的、多变化而华丽的旋律线条来补充它们。《赴刑进行曲》（March to the Scaffold）乐章中的铜管乐主题在贝多芬的音乐中是不可

想像的，而且完全是依靠新发明的阀键系统演奏的。为了增加华丽的色彩，在《幻想交响曲》（Symphonie Fantastique）中的《舞会》（Ball）乐章和《秘密法庭的法官》（Les Francs Juges）序曲这两部管弦乐作品中都有必须的短号声部。

对瓦格纳来说，真正充满活力的泉源是法国号，但是对于柏辽兹来说则是长号，而且，重要的是要知道在他那个时代的长号和今日常见的长号所发出的声音大不相同。它的声音尖细刺耳，与法国号形成强烈对照。渐渐地柏辽兹开始十分精巧地运用长号，在最后两部歌剧中，长号运用之灵活是具有代表性的。三支长号柔和而完全一致的演奏所发出的声音使他着迷，正如它们那暗示着恐怖和阴沉莫测的力量的持续音强烈地吸引着他一样。奥非克莱德号（ophicleide）声音的强烈程度远比低音土巴号要弱，虽然柏辽兹欢迎用一种取代另一种——在他一生中不断地有这种替换，但他从未把奥非克莱德号当做第四支长号而为其谱曲。他赋予它独立的任务，用它为其余的铜管乐器伴奏。

柏辽兹运用木管乐器有时强烈有时精巧，而柏辽兹引以自豪的是使这个乐器组从平庸的缔合中解脱出来，并给了它一个新的、受尊重的地位。他为弦乐器谱曲比

起他为管乐器谱曲来或许较少特色，有时甚至可能是笨拙的；这是一个前几代人都未曾忽视的领域。然而他致力于把高音小提琴的声音分为多个声部以便得到轻柔的效果，而把大提琴和低音族系的乐器分为多声部以便得到幽暗的色调。正是像在低音乐器上奏出急流般的音阶（第 100 页，谱例 33）这样的一些作法才真正地标志着柏辽兹的个人风格。

《管弦乐法》中关于“管弦乐器”的部分写的实际上不是管弦乐配器法本身，而是关于分段、平衡和配置等更为基本的内容。柏辽兹憎恶那种被引进的成组大鼓的长号弄得失去平衡的小剧院管弦乐团的声音。他坚持弦乐应当强大到足以与管乐器相匹配。另外一件他执著关心的事是各种乐器之间的相关位置安排。《罗密欧与朱丽叶》（Romeo and Juliet）的总谱有冗长的序文说明各合唱部和乐器部的确切位置。在《葬礼与凯旋交响曲》（Funeral and Triumphal Symphony）中明令小鼓与其他打击乐器拉开一个长的距离。我们发现他在《特洛伊人》（The Trojans）中对三支后台乐队的空间细节有同样细心的说明，他也坚持《感恩赞》（Te Deum）中的管风琴和管弦乐器应该完全分开。以其组织宏大而常被引证的是《安魂曲》（Requiem），它用四支额外的铜管乐队表示

北、南、东和西的位置。这些庞大乐队的目的不仅是要得到声音洪亮的效果，而且巨大的空间也需要宏大的声音去充实。在巨大建筑物的空间里，庞大乐队的声音通常是噪音很小，其结果，任何一种录音技术都能自然而然地抵御这种噪音。柏辽兹本人后来回答所有针对他的所谓噪音的攻击时说：

> 平庸的偏见以为大型管弦乐团是喧闹的；如果乐团的构成良好，排练良好和指挥良好，而且，如果他们演奏的是真正的音乐，那么，正确的字眼应该是有力的。两种说法含意之不同莫过于此了。

柏辽兹对建筑学并没有多大的兴趣，但是罗马的圣彼得教堂和伦敦的圣保罗教堂这两座建筑物却因其宏大而激起了他的想像力，因为他一方面为十八名歌手和一架移动式管风琴的不相宜的尖声而惊骇，另一方面又全身心地被六千五百名儿童那完全一致的歌声之浩大所吸引。正是大型合唱曲和《特洛伊人》最清楚地反映了他对三度空间的响亮度的兴趣，不过，交响乐也都显露出他同样的心向，而他在每一部管弦乐总谱中那严密细致的指挥都不是轻率采取的。

柏辽兹热衷于管弦乐（对此我们要把歌剧音乐和合唱音乐包括在内）以至于排除所有其他音乐。他没有谱写过钢琴曲和室内乐，而他写的最好的歌曲迟早要改写为管弦乐。这种为最豪放和庞大的音乐手段而献身的精神是在许多浪漫主义者胸中猛烈燃烧的理想主义的一个方面。人们有时要违心地勉强做出一些妥协。舒曼和李斯特在他们最初的理想上都曾妥协过，这种妥协方式对柏辽兹来说是不可想像的，而且他会认为那本身也就不成其为理想了；他不是装模作样的人。柏辽兹坚定地相信，适合于他的表现方式是管弦乐，这种自信的基础在于他觉察到了自己的想像能力，认为只要环境许可，他就有能力建立声音的不朽丰碑。他以狂热的决心追求这个理想，从不允许他的风格、他的主题或乐器媒介受到更容易些的发展道路的诱惑而偏离方向。

有人指责《罗密欧与朱丽叶》是作了错误的改写以适应音乐会举办者的需要，这种指责是大可不必，而且也表明了这是一种深深的误解。这部戏剧交响曲中很少需要男高音和女低音独唱家，但人们怎能抱怨柏辽兹没有更多地使用这些歌唱家来证明他们有理由存在？他的主题没有给他们留出更多的余地。柏辽兹要求在《感恩赞》的《授军旗仪式的进行曲》（March for the Presenta-

tion of the Colours）结束时有十二架竖琴，对他来说，这并非荒谬之举，因为那是他想要的效果。柏辽兹不太关心能够找得到多少可用的竖琴手（尽管他对此从来不是视而不见），而更关心为了获得那样令人愉快的声音需要多少竖琴手；他不把《哈罗尔德在意大利》（Harold in Italy）改写成协奏曲，哪怕是为了帕格尼尼，因为那不是他打算要写的东西。《特洛伊人》长久地被认为是绝对地不宜搬上舞台，它太长也太大，而此时又正值瓦格纳热的时代。其实，这些作品没有一部是不能搬上舞台的，它们只是有些不太寻常的需要，而近年来我们不止一次地看到，只要人们打算充分地满足这些需求，则理想和梦想不难成真。

当柏辽兹从他的研究室降临乐坛时，他成了一位十分老练的音乐家，而且无时不恪守音乐精神。他不断地为抵制费蒂斯（Fétis）、哈贝内克（Habeneck）、加斯蒂-布拉兹（Castil-Blaze）等人改写古典名作而斗争；他第一个提出现在已经普遍但在当时都是具有革命性的新观点：演奏音乐应该根据作曲家的审美观而不是顺应指挥家或听众的口味，音乐应该珍藏在属于它自己的时代，而不要用音乐来追赶时尚。他不能容忍“再配器”（re-orchestration）或他称之为“长号化”（trombonisation）的

作法。他极少因某种需要而妥协修改自己的总谱，虽然在《幻想交响曲》的末乐章里用大钢琴的一个八度音取代两个钟（因为低音钟在当时不像现在这样常见）的作法在他来说是常事。（现代的“管钟”并不比钢琴更接近他想要的声音。）他宁可砍掉全部的乐章而不让人们在不理解这些乐章的情况下不正确地演奏它们，而他认为在百分之九十九的场合下，听众都不够聪明和不那么有见识地足以领悟《罗密欧与朱丽叶》的后几场戏。有几年时间他没有同意发表他最初的几首交响曲，以免演奏不当。

柏辽兹有时因为他的自我模仿而受到批评，虽然我们在纯管弦乐作品中偶然发现这种情况，那也必须这样解释：他之决定这样做，最常见的原因是他想给他那些比较好的乐句一个更好的机会。有两个乐思从《罗布·罗伊》（Rob Roy）转用在《哈罗尔德在意大利》中，因为这两个乐思太好，弃之可惜，而把整个的序曲保留下来又嫌太弱。在这篇简文中我没有讨论为小提琴和管弦乐器谱写的《沉思与随思》（Reverie and Caprice），因为它最初是歌剧《本韦努托·切利尼》（Benvenuto Cellini）中的一首女高音咏叹调，而把它改变为器乐语并没有取得明显的成功。在《幻想交响曲》的最开端和《葬礼与

凯旋交响曲》的第二乐章中我们还看到另一些声乐改变为器乐的有趣例子，在这里长号独奏雄辩地表现了从已经放弃的歌剧《秘密法庭的法官》中移植过来的男高音独唱的场景。

柏辽兹不承认人的声音与乐器的声音有根本上的不同，可能是出于这种原因他才做了这些改编的。在《管弦乐法》一书中也有专写“人声”的篇章，它们夹在“俄罗斯巴松管”和“定音鼓”之间。在一首交响曲中按照他乐于采用的方式，比如说像运用打击乐器那样时时用上人声，在他看来并没有什么可奇怪的。这种让声乐超出范围而进入器乐的作法使那些喜欢把声乐和器乐分门别类的人大惑不解，也让人难说柏辽兹的管弦乐是一个自我完备的音乐主体。柏辽兹按照自己的意愿把交响曲、清唱剧（cantata)、歌剧和神剧（oratorio)，以及展开在他面前的许许多多曲式的界线弄模糊而不断地互相渗透，让分析家们陷于困惑之中。他把这看成是巨大自由的泉源：曲式不再支配题材，主题可以支配它自己的曲式；此时才有了可能去构思像《莱利奥》（Lélio)、《罗密欧与朱丽叶》以及《浮士德的惩罚》（The Damnation of Faust）这样的作品，和各种已经确立的曲式都有密切的关系但和任何一种都不是直接地相似。在本书中

我没有讨论《莱利奥》，因为它不是一首交响曲，也不是本书主要讨论的管弦乐。另一方面，《罗密欧与朱丽叶》则毫无疑问地是一首交响曲。序曲有着更为明确的定义，有些序曲本身就是音乐会序曲，另一些则隶属于已经完成了的和没有结果的歌剧。我也要在本书中讨论柏辽兹的许多进行曲，因为它们构成了他的音乐中一个有兴趣的和重要的类型。

序 曲

《秘密法庭的法官》

柏辽兹早期的序曲自然而然地、两两成对地分开，两首写于他在音乐院当学生的时代，另外两首写于他在意大利逗留期间。在这两对作品中，柏辽兹都是对一首感到自豪而对另一首表现冷淡。《秘密法庭的法官》（Les Francs Juges）他认可了，而《威弗利》（Waverley）则被忘却了；《李尔王》（King Lear）受到嘉许，而《罗布·罗伊》则被抛弃。

前两首，《秘密法庭的法官》和《威弗利》，是在短短的一段时间内写成的，《秘密法庭的法官》写于1826年柏辽兹二十二岁时，《威弗利》大约写于1827年。因为这两首作品中的第一首真正地是比较好的作品，我们有理由推测，在达到终稿形式之前经过了相当大量的修

改。作曲家的手稿已遗失，所以我们所能得到的最早文本是 1836 年出版的总谱。没有对贝多芬的了解，能够写出开场的柔板绵延（特别是它的最初的二十小节和最后的八小节）吗？大家认为序曲是 1827 年的东西，哈贝内克于 1828 年 3 月 9 日举办音乐院合奏协会的第一次音乐会，把贝多芬的《英雄交响曲》（Eroica）介绍到法国来，大约在两个半月以后，《秘密法庭的法官》举行首演。《爱格蒙特》（Egmont）和《科里奥兰》（Coriolan）也是在那一年听到的。

的确，这部作品显露出许多我们在柏辽兹青年时代的其他作品中也看到过的特点——坚定的节奏、闪烁不定的齐奏、频频出现的装饰音——但是它也表现出来源于歌剧主题材料的强大力量。柏辽兹称这种力量是“怪异的、巨大的、可怕的”。给人深刻印象的铜管乐器演奏的降 D 大调齐奏旋律将被用来表现《安魂曲》中启示录的幻想场面（在 1825 年的弥撒曲中已经有所预示），插入《罗密欧与朱丽叶》开始的《王子》（Prince）中，并在毫不容情的改编之后，用在《浮士德的惩罚》中的梅菲斯托费勒斯的《祈祷》（Invocation）中。它代表歌剧中的暴君，罪恶的 Vehmgericht 的首领 Olmerick，他的行为使本来就黑暗的中世纪日耳曼森林猎场变得更

加阴沉。是否还有其他序曲直接属于歌剧音乐我们不得而知。快板的第二主题，一首特别典雅流畅而其常规乐段则完全是非柏辽兹式的旋律，是取自早期的一首五重奏（现已遗失）。快板的开端以完全“非声乐”为特征，具有贝多芬式的交响乐风格，并表现出某种不懈的戏剧性激动。风格奇异而拖长的c小调段落几乎以小曲的形式插进来，关于这点，柏辽兹像他的老师勒絮尔（Lesueur）喜欢在总谱中写下他对演奏者们的指令那样写道：

> 管弦乐器在这里有着双重特性：弦乐器必须演奏出粗犷和激烈的风格而不掩盖长笛。另一方面，长笛和单簧管则要奏出甜美而沉思的调子。

音乐表明在平静场景中的情绪骚动，但其结果是交响乐式的而不是歌剧式的；旋律可能属于歌剧的田园场景，插入的段落似乎只是为了适合序曲的需要。

一旦第二主题旋律越过了这个奇异的插句而再次自然发展，序曲便聚集了和我们在《海盗》（Corsair）、《比阿特丽斯和本尼迪克》（Beatrice and Benedict）以及其他许多乐章中所看到过的同样惊人势头。当F大调似

乎终于胜利地到来时，Olmerick 的长号乐段有如暴风雨般地插进来，应答的是两支像《魔弹射手》（Freischütz）中一样的短笛，一些奇异的半音阶，和最终确定的主调。

这部作品不仅在戏剧的想像力方面超过了《威弗利》，歌剧本身存留下来的六个片段的成绩也使它们自成门类，只有《禁卫军进行曲》（March of the Guards）除外，它后来成为《幻想交响曲》中的《赴刑进行曲》。这件工作的毛病出在参与工作的歌剧作家——柏辽兹的朋友洪伯特·费兰德（Humbert Ferrand）的缺乏才能，使它在巴黎歌剧院和任何其他剧院上演无望。柏辽兹不仅认识到致力于难对付的歌剧使他浪费了几年的宝贵时间，他的时常不断的新的演出也打开了另外的表现渠道，他写了为歌德（Goethe）作品配乐的《浮士德中的八场》（Eight Scenes from Faust）、为穆尔（Moore）诗歌配乐的《爱尔兰短歌》（Irish Melodies），以及最终在1830年完成的《幻想交响曲》。歌剧是放弃了，但序曲得到了承认。

《威弗利》

《威弗利》(Waverley)是最早期独立的音乐会序曲之一。除了历史方面的考虑之外，它没有惊人之处，甚至不是一部具有完整特性的作品。在1828年5月26日柏辽兹的具有纪念碑意义的第一次音乐会开幕之后，它几乎没有再被列入他的音乐会节目单中。《威弗利》发表于1839年。柏辽兹在手稿上用小说里的一些句子草率地写了一段长长的文字，但是后来他用现在总谱开头所见的一句引语代替了那些句子：
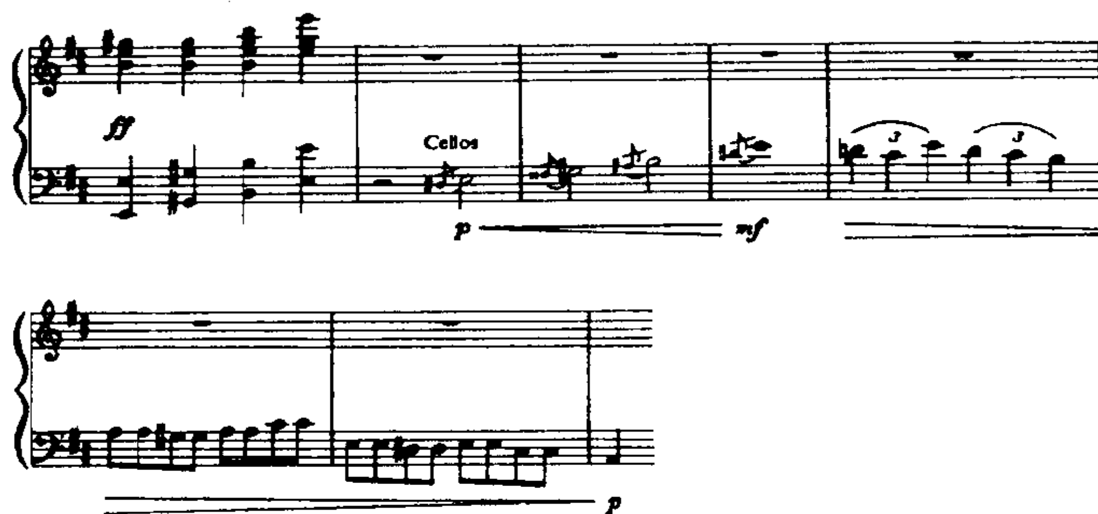
爱的梦想和淑女的风韵
让位给荣誉和权力。

我们在这里看到的不是特别的苏格兰情调，倒是对浪漫情调的骑士之风的呼唤。暗含在标题(慢的引子随之以活泼的快板)中的简单对比也出现在《秘密法庭的法官》序曲中，而且被用来作为所有其他序曲的基础。这些序曲在开场时正常的引子之前都大胆地试用快板，从而扩展了结构。

《威弗利》以非常浓缩和大胆的片段乐思为开始。双簧管的单音符和分部的低音弦乐器的起伏音调是非常新颖的。不过，在柏辽兹还没能向我们阐明它们的意义之前（它们无疑比“爱的梦想”更深了一步），他用大提琴奏出宁静的 D 大调旋律，这旋律是浪漫曲般的、温柔而重复的、表现出配器更为精细的卡农味道，这已经宣告了柏辽兹运用配器法技巧的能力。事实上，这部作品的主题因和声单调而受到损害，快板也只是让人稍稍感觉到而不是成功地表现出和声的微妙。和弦的运用常常含糊不清，致使我们对柏辽兹的用意猜测不定。这些就是评论家们乐于强调的粗糙生硬之处，除了带有冒险色彩的早期作品之外，我们在他的其他作品中是很少见到这种情形的。
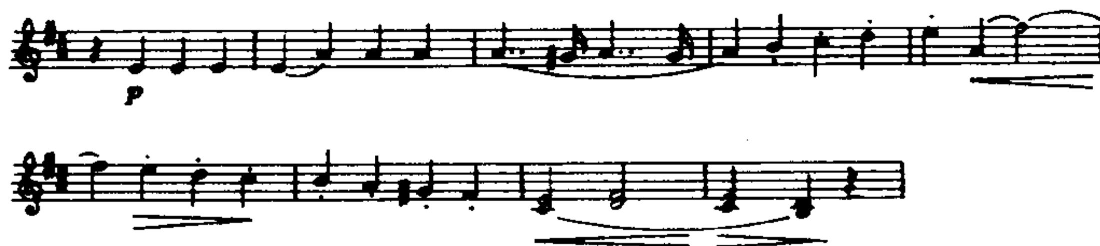
与早期的另外三首序曲相比，这个快板不乏气魄也比较简练。主题由管弦乐团奏出，一丝不苟，开场时的示意（五小节长）在传统观念上通常不被认为是主题。它仅仅是力量的张紧，在倏然而止的琶音中结束，是靠着小节线表现出来的一种特色，也是转向属调的优雅的转调：

谱例 1
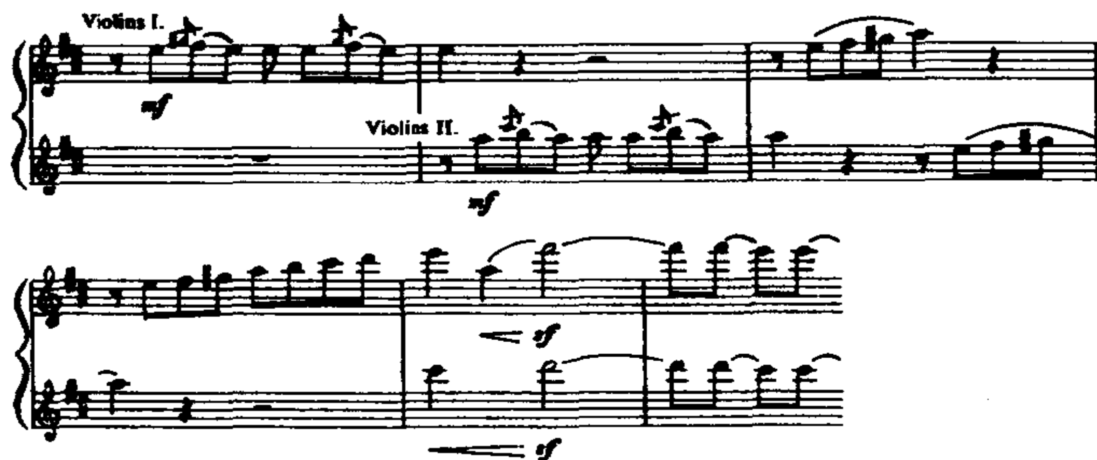


这里有一个让人想起意大利而不是苏格兰的主题，而它后来的处理形成了这首序曲的主要力量。它最初的木管乐形式是：

谱例 2



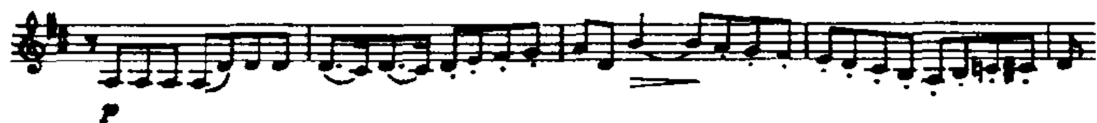
其富于特色的热烈激昂则是罗西尼式的。柏辽兹立即用小提琴按着小提琴本身的风格接下去：

谱例 3



在尾声中它的速度无意义地加快了一倍，并被处理成真正罗西尼式的渐强：

谱例 4



乐章中最引人注意的段落揭开了冗长的尾声。它是柏辽兹自调性之岸解缆，用半音阶的步调探路向前，而最终神奇地返回陆地时那些怪诞的时段之一。在弦乐奏出主题片段时高音木管乐器保持着柔和而虚无缥缈的和弦。脱离拍子（off-beat）拨奏在织体（texture）中急驰而过。对于一个年轻人来说那是一件危险的事，但是为了行将

到来的许多更重要的事物，那是值得一试的。

《威弗利》这部作品没有能达到与斯科特（Scott）较量的水平（《罗布·罗伊》也没有成功），也没有表现出柏辽兹潜在的戏剧表达能力。它是一部有益的管弦乐练习曲，事实上他最初是打算要两支长笛、两支短笛、三支单簧管，和规模罕见的弦乐器组。这部作品的弱点是题材过于非人格化，有一种采用容易的对位法的倾向，还有它在和声方面的缺陷。但我相信，我们喋喋不休地说到这些缺点，不是针对《秘密法庭的法官》序曲，它的成绩要大得多。

《李尔王》

1830年夏，终于在第四次申请时获得了人人羡慕的罗马大奖后，柏辽兹不情愿地于年底离开巴黎到意大利去，他应当在那里从古代遗迹汲取灵感并创作古典风格的乐曲。这两者他都没有做，在他逗留期间，任何种类的作品他都完成得极少。他不得不向音乐院交出一些乐曲以证明他专心致力于他的艺术，但是不可思议的是他没有交出在这两年期间创作的最好作品：《李尔王》（King Lear）序曲。那是1831年5月在尼斯写成的，至

于他是如何从一次严重的感情危机中振作精神的故事则记述在《回忆录》中。真正明白了他和轻浮的卡米耶·穆克（Camille Moke）之间设想的婚约已成过去而他完全不必要去自杀，他的创作力量的洪流就释放出来，把他淤积的感情压力一洗而空。他在尼斯度过三个星期，后来他把这段时间描述为他一生中最快乐的三个星期，因为他立刻就恢复了元气，随即又得知他不会因此丧失他宝贵的津贴，他写了许多的乐曲。

他在北上途中靠近佛罗伦萨的地方第一次阅读莎士比亚的《李尔王》，不过他从来没有看过这出戏的表演。柏辽兹在他的一生中时常折回到莎士比亚，不仅在音乐创作和在书信及写作中常常引用，而且成了他的精神友伴，随着岁月加深而益甚。当他为莎士比亚的戏剧配乐时他从来不把同样的曲式用上两次，所以我们就有了《暴风雨》（The Tempest）的合唱幻想曲（1830年）、《李尔王》的序曲（1831年）、《罗密欧与朱丽叶》中的合唱交响曲（1839年）、《哈姆雷特》（Hamlet）的葬礼交响曲（1848年），和《无事自扰》（Much Ado About Nothing）的歌剧（《比阿特丽斯和本尼迪克》），还有在《奥菲莉娅之死》（The Death of Ophelia）中和在《特洛伊人》第

四幕的绝妙的爱情二重奏当中，间接的莎士比亚作品的谱曲。而且，柏辽兹极少用音乐传递任何暗示的含意，无论是直接的还是隐喻的。开始的主题那低音的弦乐是代表李尔王自己吗？快板的双簧管第二主题是表现考狄丽亚吗？近尾声处 G 大三和弦的拨奏是否象征那国王错乱的头脑中某种突然的折断，像施特劳斯（Strauss）提示过的那样？或者这序曲不过是一部“显而易见的悲剧作品”？

就我所知，在柏辽兹自己谈到过的序曲中稍微涉及确切含意的地方只有两处。1854 年，汉诺威的盲国王聆听此曲时对柏辽兹表示赏识：

> 了不起，柏辽兹先生，太动人了，你的管弦乐说得明白，你无需言语。我能听懂每一场：国王进入会议室，石南丛生的荒地上的暴风雨，恐怖的监狱场景，以及考狄丽亚的绝望。啊！考狄丽亚！你把她描写得多好啊！如此温柔，如此娇怯！令人断肠！美啊！

平时对一些事喜欢反唇相讥的柏辽兹在他的《回忆录》中写到这一段时，丝毫没有透露那国王的感觉并不正

确。柏辽兹在这里似乎并没有刻意逐字逐句地用音乐诠释剧情，尽管一直有人把音乐丝毫不差地和戏剧联系起来。这在他 1858 年 10 月 2 日写给布伦兹维克的唐诺普男爵（Baron von Donop）的一封信中进一步地证实。显然男爵询问过序曲应如何解释。柏辽兹回答：
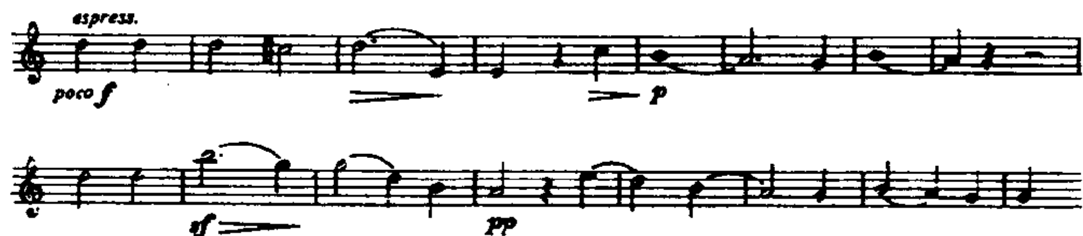
> 关于《李尔王》序曲中的定音鼓乐段：
>
> 
>
>
> 我的回答如下：国王（在星期日弥撒之后）随着一面大鼓击出传自远古的一种奇怪的五拍节奏而进入室中，这是查理十世在位期间（直到 1830 年）宫廷的惯例。我由此想到在王国分裂那一场用定音鼓的相似效果伴随李尔王进入他的会议室。
>
> 在快板的中途，当铜管乐在暴风雨的中间带进引子的主题之前，我尚无意用音乐象征他的癫狂。

这给了我们一个线索：无论如何，序曲的一些部分描写了戏剧中的事件，因此，它让人想像看到了考狄丽亚，只要人们愿意，甚至还能看到弄臣小丑，也就不足为怪

了。

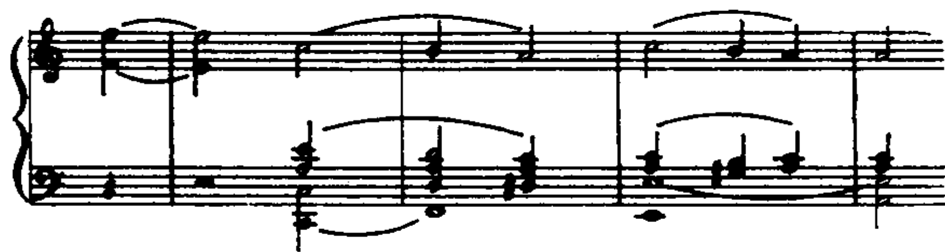
不过，作品的结构是清楚的，它的悲剧气氛也是明白无误的。它以宣叙调的优雅、大胆的陈述开始。随后小提琴很弱地回声，在柔和颤动地拨奏伴奏中引入双簧管清澈单纯的旋律。它以降 E 大调，在长号和法国号华丽的转变中反复着，响亮一点，再响亮一点，一直到宣叙调和查理十世的鼓声宣布国王进入他的会议室之前都是这样。引子给人的印象至深，快板也毫不逊色，至少它以充沛的精力掩盖了主题材料的任一缺陷。在第二主题群中确也包括着柏辽兹最壮丽的可歌唱的旋律中的两支旋律。木管乐器独奏在柏辽兹的作品中极为少见，因而没有评论的必要，那么，当这样的作品中出现两个双簧管独奏时，就会诱导人们在音乐之外寻找解释了；也许有标题音乐的环节，即使没有，双簧管也能美妙地适应旋律那富于表情的弧线部分。来自第一旋律的第二旋律并不特别具有柏辽兹的特点，但它有极高的修养：

谱例 5



稍后进入 a 小调时就显著地加强，而它的结尾则温和地配上了和声：

谱例 6



当宣叙调在低音声部中突然出现时，一个发展部把主题材料分成片段，而一个再现部正常地进行。于是，在再次爆发和迫使乐曲进入暴风雨般的尾声之前，退为第二主题旋律正常的反复。

不管某些技巧的奇特和在采用交错节奏及连接段时某种程度的笨拙，序曲仍反映了在一封信中透露的概念之强烈：

> 〔初读李尔王〕……在这部天才的著作面前我发出了赞美的呼声；胸中热情迸发，我来回地踉跄而行（老实说，是在草地上），我激动地走着使我的狂喜平静下来。

迄今为止，柏辽兹还没有时间去汲取对他的音乐将会渗透极深的意大利歌曲。《李尔王》缺乏在《本韦努托·切利尼》之后的所有序曲所具有的那种圆滑的光彩，但它有一种自然的调和与精神的严格性，好像是从它那自然发生的构想中涌现出来的。

《罗布·罗伊》

《罗布·罗伊·麦克格里高的入场曲》（Intrata di Rob Roy MacGregor）是在《李尔王》之后（也是1831年5月在尼斯）立即草成的，而下一个月就在苏比亚克的山中完成了，考虑到这个情况，它的特色真是惊人地不同。《罗布·罗伊》（Rob Roy）于1833年4月在巴黎的“合奏协会”（Société des Concerts）上演，旋即被柏辽兹放弃，而一部漂亮整洁的手稿却得以存留，这真是特别令人感到欣慰的事。托维（Tovey）非难柏辽兹蓄意保藏他扬言已烧掉的总谱，这种非难伤害了他自我批评的诚意，也无视音乐院保藏着一份交上来的副本这个历史的偶然。柏辽兹认为这部作品“长而啰嗦”，的确如此。在全然不知柏辽兹对这部作品感到惭愧的观众面前绝不应该上演它。

正如我说过的，他竟然把这部序曲而不是别的作品提出来当做他作品的范例，真是不可思议。也许他已经从申请罗马大奖的痛苦经历中认识到，比较起来，官方欣赏的是平凡的而不是有灵感的风格。无论如何，他对这两部作品的相对价值是不能有错觉的。《罗布·罗伊》有一个漂亮的英国管独奏部分，后来被改编为中提琴部分用在《哈罗尔德在意大利》中，当做它主要的主题（第66页，谱例20）；在其他方面它是空洞的和重复的。斯科特虽然是柏辽兹钦佩的人，但在柏辽兹推崇的英雄人物中却没有占据最高地位；无论在这部作品里还是在《威弗利》里都没有显露出最好的灵感来。作品以其节奏的突断和显而易见的苏格兰土腔表现出某种苏格兰的色调，但是6/8拍的节奏似乎决心永不离开阵地；半兽人（莎士比亚剧本《暴风雨》中的角色——译注）似的低音的齐奏主题极难使音乐添翼高飞。一支第二旋律被夺走用在《哈罗尔德在意大利》中，期望该交响曲具有某种节奏乐思。《罗布·罗伊》不是好作品，在风格上可与《莱利奥》中的《强盗合唱》（Brigands'Chorus）相比，是柏辽兹承认的最后一部无可争辩的败笔之作。在意大利之行以后，这种粗糙的作品再也没有出现过，不过，那是他躁动不宁的状态的某种迹象，说明他的缪斯

之降临是如此地断续无常。

《本韦努托·切利尼》

当柏辽兹在 1832 年从意大利回来的时候，他的首要计划是谱写一部歌剧，这是获得重视和成功的最快捷径，像迈耶贝尔（Meyerbeer）的《恶魔罗勃》（Robertle Diable）最近所证实的那样。那时他还没有得到满意的脚本，也没有看到任何演出的机会，他甚至还没有找到时间（=金钱）安下身来作曲（《哈罗尔德在意大利》插进来）。他选择了本韦努托·切利尼作为他的主题，于 1835 年开始工作；1838 年，歌剧终于登上了巴黎歌剧院的舞台。

为《本韦努托·切利尼》（Benvenuto Cellini）这样的歌剧写序曲，和把戏剧或小说转化为乐器语言是完全不同的事，所以，人们不应该用通常是用在主题的混成曲（pot-pourri）中那样刻板的律条来要求它；对于想像力上的或文学上的敏感性没有相同的检验标准。不过柏辽兹已经汲取了格鲁克关于序曲和歌剧有关系的观念，并向《秘密法庭的法官》的序曲倾注了魔鬼般的力量，他希望歌剧写成这个样子，要是能把它圆满写成的话。对
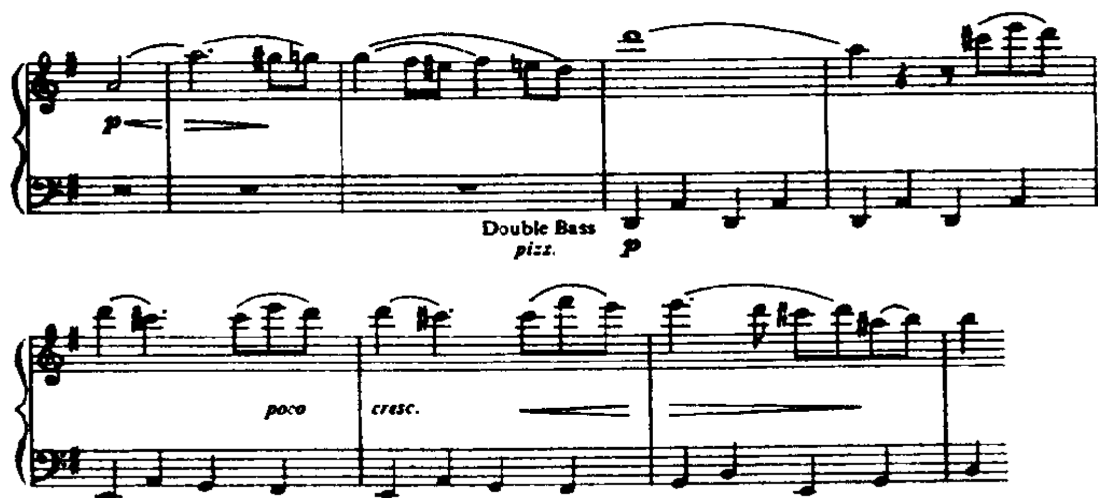
于一个格鲁克和贝多芬的崇拜者来说，《本韦努托·切利尼》是一部令人惊异和出乎意料的歌剧，因为它被认为是一部对话式的喜歌剧而后来竟一点不打折扣地被赋予大歌剧的地位。它把高度的严肃与滑稽相对比，有几分像《纽伦堡名歌手》（Die Meistersinger）中那种人所熟知的风格，但实际上它更具有柏辽兹方法的特色而不是瓦格纳的。

《本韦努托·切利尼》是如此丰富的一部歌剧，柏辽兹绝不会没有根据它写出一首序曲的打算。他的困难在于要把材料压缩到容易处理的形式。事实上他只用了两支直接来自歌剧的旋律，还有一支稍为做了改动。主快板的材料是新构思的。这首序曲以一个快板片段，然后是慢的引子，接着又回到主快板这样的程式确立了柏辽兹当时作品开端的标准形式。最开端的示意以强大而又难捉摸的交错节奏引起人们注意。慢板乐段更有力地让人意识到随即到来的华丽的快板，不过仍然有时间在红衣主教庄严主题（最初听到的大提琴和低音声部的拨奏）和丑角优美的小咏叹调（arietta）上徘徊，或多或少超越在它的第二陈述之上。像在《李尔王》中一样，音乐转向降 E 大调而成为红衣主教主题的装饰形式，主题本身衬托着在小提琴和上声部木管乐器上迅速掠过

的音型而毫无顾忌地在大提琴、巴松管和低音单簧管上大踏步迈进。

快板激烈地、毫无阻碍地行进。第二主题延续了足足二十小节，用小提琴和中提琴加八度音奏出的第二陈述甚至比其第一陈述更使人感到心中温暖。下面是一个极好的例子说明柏辽兹在旋律上的才华横溢，低音声部在两小节之后一跃而出以保持脉动（pulse）:

谱例 7



发展部充满揶揄的交错节奏，出人意料的入场曲，惊人的转调，配器法令人屏息的神韵，在突然的活跃起来之后，红衣主教主题的快板辉煌地加入，把乐曲推向终结。

《本韦努托·切利尼》是一首极好的序曲，完全称得

上是最受人欢迎的作品之一。它是激动的，音调谐美，平衡准确，最有效地满足了一出开场戏单纯的要求，同时又不乏精微的技巧和热情的情调以飨听众。它甚至使1838年的歌剧院听众感到满意。只有一件事，即由于音乐家们和管理人员在那次著名的首演时缺乏信心，而确实使歌剧最终走向失败。总的来说，柏辽兹的音乐是太难了，何况原作和脚本也违背了那个时期关于脚本应该是个什么样子的观念。就《秘密法庭的法官》来说，序曲使人对歌剧本身产生了一种美过其实的想像；《切利尼》的序曲并不比其余的部分更好——序曲是歌剧的一部分，而且是具有代表性的、激烈而不可缺少的一部分。《切利尼》的失败使柏辽兹的一大成绩归于湮没。五年之后他在一次小规模的救灾活动中演出一些比较活泼的歌剧音乐——以《罗马狂欢节》为题的音乐会序曲，因为它主要出现在第二幕结尾时的狂欢节场景中。这次首演是在1844年2月3日于巴黎赫尔茨剧院举行的。

《罗马狂欢节》

《罗马狂欢节》（Le Carnaval Romain）和《海盗》的

序曲属于在《葬礼与凯旋交响曲》与《浮士德的惩罚》之间的那些年代的作品。两者都是打算在音乐会上推出的作品，它们是外向性的、活泼热烈的。《罗马狂欢节》是一部管弦乐的展示品，演奏极难但造成效果并不难。柏辽兹在刚刚写完《管弦乐法》——使他的“无师自通的管弦乐大师”的名声得以巩固的著作——之后，随即创作了《罗马狂欢节》，他的总谱有说服力地提醒我们他在配器方面的才能。《罗马狂欢节》的乐谱写得很有光彩，把这里提到的设计形式和它在歌剧中最早的形式比较起来是很有趣味的。乐器能够比人声更好地在活泼的快板中以反复的八分音符发出震颤的声音；事实上，人们从来不会想到快板的主要主题是取自一首歌剧的合唱，而用小提琴和管乐器如此轻灵敏捷地反复奏出。慢板的英国管独奏更显然是表现人声。实际上这是歌剧的第一幕中切利尼和特丽萨之间的二重唱，而柏辽兹以简单的再陈述展开了它。单簧管奏出幽暗而神秘增强的低音 G 大调，当它插进开端的快板示意并准备好进入新调性之后，英国管以 C 大调尽可能简单地陈述旋律。一个减七度音程使调性迂回进入 E 大调，此时中提琴准确地重复主题，有管乐器优雅的对位旋律和更为活泼的节奏为伴奏。下面的再陈述是 A 大调，用上了全部

管弦乐团，而不仅是由上声部管乐与弦乐对旋律做一拍之隔的卡农答题；旋律缓慢而安详的步速由于下面的震颤和舞蹈节奏而显得极为突出。定音鼓、三角铁、铃鼓和铜管乐器逗人地招呼人们前来跳舞。配器处理得极好，轻快行进的爱情二重奏显然湮没在另一处的欢庆活动中。二重奏单独演奏完它自己的一段，然后是三小节爆发性的神奇力量——拉威尔（Ravel）式的管乐器半音的汹涌起伏——正好在狂欢节的中途把我们冲上陆地。

速度如此之快，我们很难注意到八小节乐句的规则。乐曲以令人惊异的技巧轻快地走进远调性又复走出。A 大调乐段中的这个升 C 大调的突然插入很是唐突：

谱例 8

Strings

Wind

另一个 $4\frac{1}{2}$ 小节音程的片段之出现颇带揶揄的色彩：

谱例 9



接着，快板的主要主题以一声沉重的轰响，蓄积了一股不可抗拒的力量，足以把快板重复坚持到底。于是远调性和节奏更为密切地互相接续，而乐曲缩减为小提琴上的单一线条。一个降 B 的和弦戏谑地建立了一个 A 音持续音，在它上面行板的爱情主题进入典型的柏辽兹式的赋格，它既不注意主题的长短，也不注意入场曲的音程和调性，而是更集中在建立一个强有力的渐强以便返回。因为情节是迅速而匆促的，与其说这是再现部，不如说它是尾声。一个 2/4 拍激烈的长号乐段在舞曲的最后陈述之前冲下音阶。正当人们以为最后的和弦已经到来之时，一系列势不可挡的铜管乐和弦给狂欢的庆宴加进收尾的花彩号声（flourish）。弦乐和打击乐把最后的延长留给管乐，这是一个简单而出色的效果。

《海盗》

序曲《海盗》（Le Corsaire）是新写的，虽然人们常

常误认为它是在创作《李尔王》和《罗布·罗伊》时逗留在尼斯的同一时期产生的。1844 年 8 月，柏辽兹在特别令人厌倦的一连串巴黎的音乐会之后回到那里，并写下一首音乐会序曲。他以他曾经寄宿过并且一直屹立在英格兰大道尽头俯视大海的著名石塔的名字为这首序曲的标题——《庞舍特之塔》(Tour des Ponchettes)。在 1845 年 1 月 19 日这部作品以《尼斯之塔》(La Tour de Nice) 为标题出现在音乐会上。后来柏辽兹修订了这部作品并取名为《红色的海盗》(Le Corsaire Rouge，译自费尼莫尔·库珀〔Fenimore Cooper〕的英语标题“The Red Rover”)，最后他在 1852 年用《海盗》为标题出版。这是他最富有生气和特色的作品之一，虽然在上个世纪人们普遍认为它并不属于他最好的序曲之列。标题的复杂化损害的不是音乐而很可能是柏辽兹自己，他会受到非难，说他“巧妙操纵”标题而不是出于灵感的作品。事实上，这部作品无疑是在尼斯的环境与联想中孕育出来的；它实在是“灵感之作”。他仍然从他能找到的、最合适也是最感人的文学内涵去捕捉音乐的精髓。他尝试费尼莫尔·库珀的作品；他止于拜伦 (Byron)，没有特别的归属问题需要我们去探查原文。拜伦的任何启发对柏辽兹这一代都起了不可思议的作用，而“红色的”

（rouge）一词之所以删除，大概是出于不可抗拒的原因。这个词的删除几乎没有削弱乐曲的魔力，它自始至终完全是海盗的和来自海上的气息。柏辽兹的在城市出生和长大的儿子路易（Louis）要当海员的决心从来没有动摇过，他要把他父亲那有几分理想主义的、渴望到遥远国土去的愿望付诸实践。不论怎样，像《比阿特丽斯和本尼迪克》以及《特洛伊人》一样，《海盗》是一部地中海的作品，因为正是在 1831 年从马赛横渡到来亨时，柏辽兹才在地中海上第一次体验了大海。《海盗》中关于海的描写已超出对那一次航行的追忆（《回忆录》中有生动的细述），关于 1856 年在魏玛的一次演出的报导甚至说它实际上是在海上一次持续三天的暴风雨中写成的，可能因为这才写出了那样汹涌的乐段。

后来有一段描写他在罗马时全神贯注于阅读的文字，从中可以看到另一个线索：

> 在夏天的酷热中我惯于整天在圣彼得大教堂里度过。我随身带着一卷拜伦的诗，舒适地栖身在一间忏悔室里，享受那清凉的环境和令人肃然起敬的安静……我在闲暇之中贪婪地读着这炽热的诗歌；我追随着海盗在波涛中的冒险生活；深深地喜爱了

这个人物，既残忍又温柔，既冷酷无情又宽大为怀，两种截然相反的感情的奇异结合，男人的仇恨和女人的情爱。

修订后的作品大为改进，因为柏辽兹最初的设计中没有这长长的、极为美妙的降 A 大调旋律，它充实了柔板绵延的乐段和再现段，使快板的过程巧妙地加快，结尾也得到加强。它以急奔而有力的音阶开始，使我们想起《幻想交响曲》的第一乐章和《本韦努托·切利尼》序曲的结尾，现在漂亮地转变为波涛汹涌，由管乐揶揄的切分来答题，这答题太快几乎不能使人确切地抓住它。柔板令人心荡神驰，旋律喧嚣着似要说话，即使重复最后的六小节也还是不够。请注意柏辽兹摆脱不了的最低音降 D 大调音符，一个复现的隆隆之声，它奇异地支配着和声并使它产生吸引力。
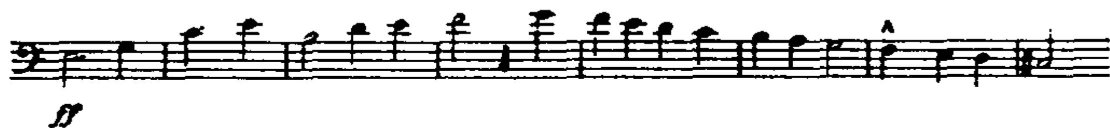
快板透露了柏辽兹在顽皮地玩着“像卡农和转位那样的非柏辽兹式的游戏”，而且不像他往常那样在不多几小节之后就停止。开始的主题：

谱例 10
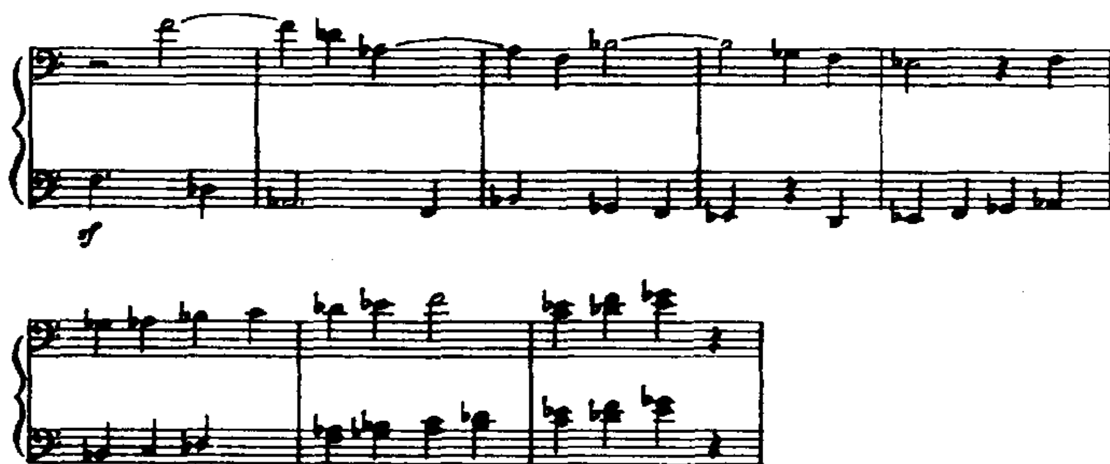


立即在转位中陈述：

谱例 11



接着是卡农，降 D 大调，巴松管、奥非克莱德号，和短号及长号不对称地奏出的低音声部：

谱例 12



在一个第二主题中这个笨拙而无灵感的开始主题走向多变而跳跃，在属调上出现。不久即有四支沙哑的巴松管奏出叹息声提示柔板主题，接着它以 C 大调有表情地出现，现在是快速的，但仍然不时被低音的突强打断。

转位在反复中被忘却，卡农却更加强烈了，人们感

觉到乐曲正勇敢地大踏步迫近柏辽兹的有力的结尾中那最有感染力和最强大的一刻。紧张度来自不懈的和声进行和继续不断的切分（或许是有意识地影射贝多芬的《莱奥诺拉序曲第三号》〔Leonora No.3〕），而宏伟庄严则来自铜管乐长长的一系列陈述衬托着弦乐盘旋上升的音阶。谱例10中最后的全奏陈述根据风格的不同而或平淡、或辉煌，但不可否认，在八小节之后它自己升高了一个大二度音程而进入D大调，这是出人意外的。最后的四小节，一个很强的降A和弦使我们注意在冲向最后的C大调之前的柔板。

在《海盗》中，柏辽兹最成功地解决了把慢、快乐段结合起来的问题，比在《本韦努托·切利尼》和《罗马狂欢节》中要好得多，虽然它的魅力或许不那么惊人，管弦乐团的魔力却是更均匀而不可抗拒地遍布在音乐之中。非常遗憾，柏辽兹曾经写过像《法兰西赞歌》（Hymne à la France）和《至尊》（L'Impériale）那样容易被忘记或已经被忘记的民族主义的清唱剧，他本可以多写一些序曲（或甚至写更多的歌剧）来充实他的保留曲目的。

《比阿特丽斯和本尼迪克》

柏辽兹在他音乐生涯的最后阶段所写的两部歌剧中，只有《比阿特丽斯和本尼迪克》（Béatrice et Bénédict）这一部配有序曲。另外一部即《特洛伊人》则径直插进第一幕而没有任何管弦乐的开场白，开了一个很有益的先例。完成总谱之后过了五年，他对于把它搬上舞台已经绝望，这驱使他把这部歌剧分成两部分，他为第二部分写了一个管弦乐的开场——《特洛伊人在迦太基》（The Trojans at Carthage），但这绝不是一首序曲，而且它本身也非常不适宜作为音乐会的节目来演出。为《比阿特丽斯和本尼迪克》写的序曲是在歌剧其余部分之后于 1862 年完成的，它仿照其他比较后期的序曲的常见形式，但比起《本韦努托·切利尼》的序曲来它更多地是歌剧音乐的混成曲。或许这是由于巴黎喜歌剧的常规——法国对白体歌剧的曲式使然，其中旋律之优美和难忘是首要的。不过，柏辽兹把好几种与歌剧有关的材料编成一支出色的首尾一贯而自成一体的乐曲，堪与任何其他序曲相比拟，在作品的精心推敲、精巧和优雅方面，无论如何也算得上是序曲之中的佼佼

者。从技术上看它是最费力也是最难写的。

我们来看看从歌剧终乐章汲取出来的开始快板的交错节奏：柏辽兹立刻采取了几组四拍与三拍子交叉的小节，而“停止”并不使它更容易掌握。在行板乐段之后快板返回，不是按我们本来料想的三拍子，而是二二拍子的节奏。柏辽兹还用复合的交错节奏衬托着乐曲的简单节拍来逗弄人们的听觉。

序曲中有一点很重要，即开始乐句的锋芒与步调对柏辽兹来说颇为罕见：它描述在两个激烈争吵起来的人之间的爱情那缥缈而脆弱的特性：
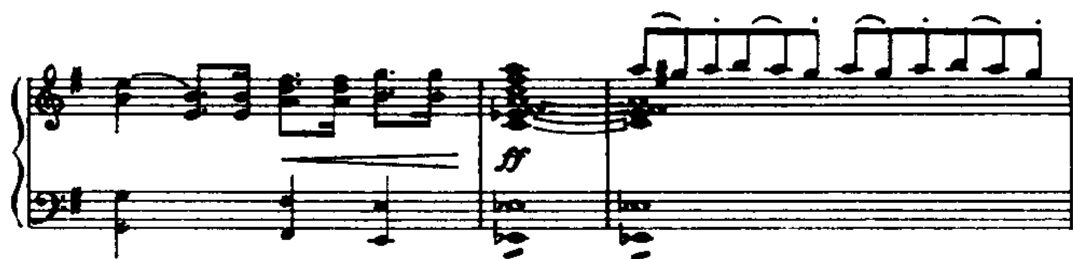
谱例 13



伴奏着这一段的附点音型是重要的，并且影响整个的序曲。行板与持续的激动节奏相反，它好像一个平静的岛屿。那是比阿特丽斯在回忆她送别本尼迪克去参加战争时的那种复杂情感时所唱的曲调，是未曾经过任何刻意推敲的曲调。第一幕结束时的夜曲回声——分奏的小提琴颤音，固定低音，以及缺乏表情的管乐上升音阶——领先（以不大灵活的转调）返回快板。当某些新材料出

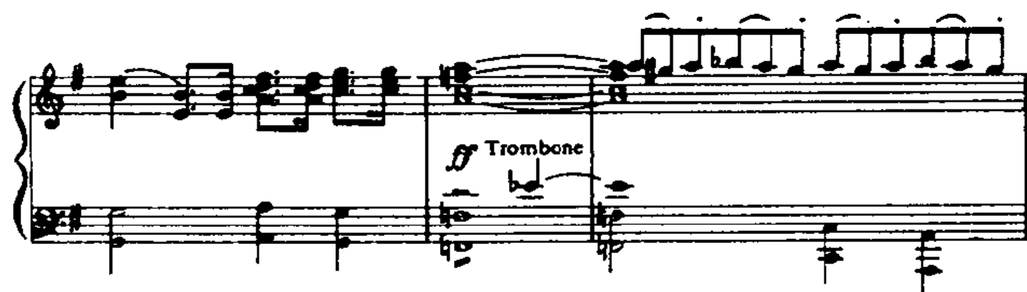
现的时候，弦乐在三连音的爆发中冲上音阶，在下面留下一个空隙。一支活泼的进行曲以丰富的附点节奏轻快地步入这个空隙。第三主题在属调上出现，它有一种长音符所表现的那种安静、稳定的风度。第二小提琴不断提到比较活泼的乐曲，而最终占了主导地位，在一个延长记号之后回到再现部。当小提琴第二次冲上去，进行曲以一个新调性——降 E 大调突然出现时，柏辽兹达到顶峰。这时他已经在酝酿结尾的风格了，即使结尾还没有到来。当结尾到来的时候，它将向着高潮的减七度快速集结，从而带给人们一个更巧妙惊人的意外：

谱例 14



它自己以一个齐奏的降 E 音反复着，但这一次长号有另外的乐思：

谱例 15



最好的歌剧序曲绝不是音乐会的听众最喜爱的那些序曲，因为舞台和音乐厅的需求是如此之不同。《比阿特丽斯和本尼迪克》序曲在歌剧院舞台上比它脱离歌剧单独演奏时要辉煌得多，因为它似乎对于将要发生的事提示和渲染了许多。对于歌剧来说，它是一个美妙的开始，它包含着这个诙谐的莎士比亚作品的嬉戏情调和步调，可是它本身却不具备能够和《罗马狂欢节》或《海盗》相匹敌的气势和魔力。以《秘密法庭的法官》和其他早期的序曲来和它做一比较，足以使我们看到在风格和雅致方面前后两者的距离是多么远。早期的柏辽兹作品更多地具有北方特色也比较沉闷，而无论在性格化和技巧方面的表现是如何大胆自信，它表明恢宏的管弦乐风格仍然处在酝酿之中。

交响曲

《幻想交响曲》

《幻想交响曲》（Symphonie Fantastique）是柏辽兹的作品中最使人迷惑、最新奇，和最受人欢迎的。由贝多芬和勃拉姆斯（Brahms），甚至布鲁克纳（Bruckner）的交响曲培育起来的听众在面对这部不寻常的作品时，他们一定会搔首惊愕，想弄个明白，它究竟是不是一部从公认的文字含意来说真正的交响曲。然而，正是柏辽兹对贝多芬交响曲的真正发现才促使这部作品的产生；没有这个发现，他无疑将根本不会去写什么交响曲。在二十四岁以前，他的音乐发展很快，但却是不太明显地与格鲁克以及他在歌剧院曾经极其热切地聆听过的勒絮尔（他的老师）、凯鲁比尼（Cherubini）、萨基尼（Sacchini）等其他作曲家们相似。接着就到了他生涯中最动乱不宁

的 1827 ~ 1830 年，生活在紧张的感情压力和精神压力之下，产生了许多有惊人创造性的乐曲，而《幻想交响曲》达到了顶峰，成为浪漫主义运动最鲜明的音乐文献之一。

陶醉在席勒（Schiller）、热里科（Géricault），或雨果（Hugo）的醇酒中的浪漫主义文学的热心人物们大概根本没有想到，海顿和莫扎特的艺术能在这方面展示出新境界。浪漫主义本来是文学运动，它是在一种对于十八世纪的人们来说过于大胆和狂幻的绘画和诗歌观念上繁荣起来的；而天生缺少精确地描述事物和思想能力的音乐，正好强有力地适于这种新的表现方式。关于无穷，不可想像，人类灵魂的本身——这些方面没有其他艺术手段在表现力上能与音乐相比拟，因为音乐在启发、联想，以及洞察心灵的莫测深度方面所具有的能力是无可比拟的。最受人喜爱的题材——无望的爱情、不可遏制的激情、难以获得的柔美、绝望、死亡、梦魇和超自然力——以及艺术家在一时感情的驱使下产生的灵感，这一切在《幻想交响曲》中是第一次极为有力地出现在音乐中。人们一下子发现了音乐本身就是浪漫的艺术，和公认意义上的浪漫艺术并无二致。

在 1827 年时柏辽兹是一个高度敏锐的人，容易受

到一连串强大的外部影响，使他本来就很强烈的想像力更加强了活力。在那些对他有惊雷般冲击力的影响中，第一次也是最强烈的一次是包括肯布尔（Kemble）、基恩（Kean）和麦克雷迪（Macready）在内的一个英国剧团访问巴黎。那一年的9月他们在奥德翁剧院上演一系列莎士比亚的戏剧，震惊了代表那一代的热情青年界——雨果、德·维尼（de Vigny）、高迪耶（Gautier）、仲马（Dumas）、内弗（Nerval）、德拉克洛瓦（Delacroix）和柏辽兹。其中的这位音乐家和他们一起表现了对莎士比亚的赞美，甚至比他们对女主角哈丽特·史密森（Harriet Smithson）的崇拜更为热烈，据说这位女主角那爱尔兰语的变音使她在伦敦的全面成功受到损害。他在《回忆录》中告诉我们，他在一种极度兴奋的状态中漫步街头，几乎鼓不起勇气回到剧院去让他的感情接受第二次和第三次冲击。当时，个人的影响似乎更具有支配力量。对莎士比亚的发现慢慢地对他的音乐产生了深远的影响。

接踵而来的又是两次这样的冲击：首先是阅读热拉尔·德·内弗（Gérard de Nerval）翻译的歌德著作《浮士德》（Faust），随即是《英雄交响曲》于1828年3月在巴黎音乐院举行的法国首演。歌德戏剧的背影使他困扰

了整整一年。我们知道的有一首浮士德的交响曲和一出浮士德的芭蕾，但只有后来成为《浮士德的惩罚》的核心的一组《浮士德中的八场》是完成了的。他读了托马斯·穆尔（Thomas Moore）的《爱尔兰短歌》并于1829年为其中的九首谱曲。到了1830年春，他对哈丽特·史密森的爱情因她的反应冷漠而告幻灭，而一件新的作品突然形成，俾若能在贝多芬交响曲的轮廓中把整个内心经验予以实现。悟力的闪现使一部具有永恒魅力，受人喜爱，并在音乐史上起着基石作用的作品得以产生。《幻想交响曲》的首演于1830年12月5日在巴黎音乐院举行。

在谱写这首交响曲的时候并非全部乐曲都是新的。在许多地方他使用了现有的、看来能符合他的戏剧性和交响性的设计的材料。这首交响曲就是一出戏剧；其耀眼新奇之处就是在五个乐章中清晰地展现了个人经历，犹如一出戏剧。所以它真正的标题为：《艺术家生涯中的插曲》（Episode in the Life of an Artist）。由于它栖身于狂想和梦幻世界而有了《幻想交响曲》这个副标题。乐曲的统一来自与艺术家本人经历的同一性，和使用了柏辽兹称之为固定乐思（idée fixe）的各个主题，它们以不同的面貌在所有五个乐章中反复出现。这种主题的变

化是一种很古老的手法新运用（更不必说柏辽兹把一个主题变化为另一主题的再现所使用的手法了），这种古老的手法通过李斯特而成为十九世纪后期音乐技术的常见手法，而我们也就能够看到它为什么是如此有用了。它在统一之中产生多样性；主题相同而又不同；在这首乐曲中，主题的变化，就是艺术家在不同背景和不同心境之下所看到的同一对象——他所爱的人。

柏辽兹仿照贝多芬的《田园交响曲》为每一乐章加上说明性标题，并发展这一作法。当总谱于 1846 年发表的时候，柏辽兹说无需总是把详细的标题内容公诸于听众，有乐章的题目就够了。他希望音乐本身能充分地引起听众的兴趣。这种说法不完全对，因为总谱中绝不是每样东西都能不言自明的。作曲家们确实偶尔会因为他们的音乐表现过于浅显而有愧于心，而且贝多芬试图回避说他描写夜莺、杜鹃和鹌鹑，而说那是表现情感的，这话显然不对。马勒同样曾为他的《第一号交响曲》的标题而感到为难。他的《幻想交响曲》要是没有标题的话，《赴刑进行曲》，《田野景色》（Scene in the Country）中遥远的雷声，以及包括“审判日歌”（Dies irae）素歌在内的《女巫安息日夜会之梦》就很难理解了。柏辽兹除了让我们能直接地、极难得地洞察他的想

像力之运作外，他的文字性说明使一切都是很易于明白的；我们可能不喜欢柏辽兹对音符所作的解释，但至少那是他自己的解释；这同样也形成这位艺术家生命中的一段插曲。

> 一位具有病态过敏气质又极富想像力的青年音乐家，在一次绝望爱情的打击下用鸦片自杀。鸦片的剂量太少不足以致命，却使他陷入沉睡并进入奇异的梦境；在梦中，意识、感情和记忆在他失常的脑海里都化为音乐的形象和主题。他爱着的人作为一支旋律出现在他的面前，像一个固定乐思，一个萦绕于怀的主题，无论他走到哪里都不绝于耳。

在柏辽兹的原作中，只有最后两个乐章是真正的“幻想的”，与鸦片导致的梦境有关。他对鸦片梦境的兴趣来自阅读德·缪塞（de Musset）翻译的德昆西（De Quincy）的《一个英国吸鸦片者的忏悔》（Confessions of an English Opium Eater），但他自己除了在医疗上和刺激上的用途之外，从来没有将鸦片派过别的用场。

第一乐章冠以《梦幻，热情》(Reveries，Passions)：

> 最初他回忆心灵的疾苦，激情的宣泄，在他遇见所爱的人之前所体验过的那种难以解释的欢乐与忧愁；然后，她在他心中突然激起火山爆发般的爱情，他的狂喜，他妒火中烧的愤怒，他的持久不变的温柔，他从宗教中得到的安慰。
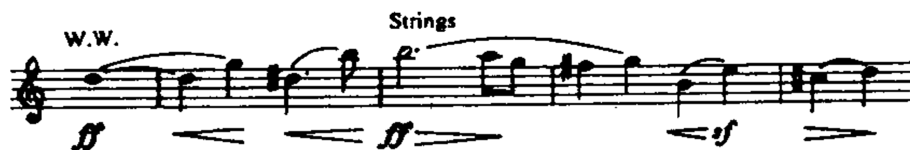
乐章开端缓慢的引子恰当地表达艺术家早时的心境，引子用的是他青年时代曾为弗洛里昂（Florian）的《我将永远离开》（Je vais donc quitter pour jamais）所谱的一支曲子。加弱音器的小提琴低声吟出清新的、青春的激情，而和声与配器的运用是非常匠心独具且技巧高超。单是在这段引子里的乐思就足够一个完全的交响乐章之用，人们很可能会说夏多布利昂（Chateaubriand）的《爱情的波涛》（vague des passions）在任何别的地方都不会表现得如此引人遐想。人们不愿意进入快板，但固定乐思除了低音弦乐的一些无规律的闪现之外没有伴奏，强有力地在小提琴和第一长笛上表现它自己。热情洋溢的连奏和倔强的锋芒强烈对比是精心的安排，虽然就这旋律的本身而言我们可能不把它当做美的音乐来赞美，乐句的起伏、激烈的表情记号，以及不知不觉间加强的半音阶却完美地满足了他的意图。这一固定乐思出

现于1828年的罗马大奖清唱剧《Herminie》中，但这旋律很可能在上一年秋天就在史密森小姐的直接影响之下形成了：

谱例16

乐章的曲式与古典奏鸣曲式很少相同之处；柏辽兹更关心的是音乐主题按照自身的要求而展开，而不是迫使乐曲受到曲式的束缚。下面是一个反复的呈示部但没有第二主题，只有一种转向e小调的附属主题：

谱例 17



这里有一个再现部，但几乎不是任何曲式上的发展。有一系列的尾声，几乎占据了乐章的一半。柏辽兹急于给人这样一种印象：旋律的断片，特别是那些建立在固定乐思的前六个音上的断片是不需经受系统讨论和推敲的，不像再现一个固定的让人感觉到它的存在的变化着的面貌；它们是音乐发展中的主宰而不是牺牲者。乐章里的许多地方是不严格地嵌在它的框架中，然而舒曼对此评论却肯定它理性的统一及经过严格的技巧训练。在舒曼开创性的交响曲评论中确实两次出现了“尽管作品明显地没有一定的形式……”这样的措词，但每次都指明其独创性和音乐的有序感而不是顺从公认的形式标准。有许多真正灵感的神来之笔，其中最令人难忘的是那好像阿佛罗狄忒（Aphrodite）从固定乐思的隆隆声中升起的双簧管主题；是短号的一段 C 大调旋律强烈的回归，而不是（让我们说句实话）那些使乐章圆满结束的宗教（religioso）和弦。

第二乐章《舞会》（A Ball）在戏剧性表现和音乐两

方面都是水晶般地清澈，配器也是这样，用两架竖琴，没有巴松管，只有双簧管一支。舞曲刻意求其简明易懂，这就是每当它再现时柏辽兹都改变其伴奏的原因。在第二主题中我们能看到更明显的人物出现，它有着与谱例 17 相同的外形和富于推动性的表情符号：

谱例 18



当固定乐思自己出现时，艺术家突然意识到她的在场，这突然的意识打断了对于舞曲的全部注意，调突然改变了，旋律在长笛和双簧管上优雅地展开。渐渐回到圆舞曲，而固定乐思第二次——这次更加独立地——再现之后，柏辽兹的又一个明亮的结尾结束了这个乐章。

缓慢的乐章是《田野景色》，对贝多芬的《田园》的模仿在这里更为明显。在乐章开始的缓慢引子之后，富于想像的主题与音乐展开之间的关系在这里比在交响曲的任何一处都更令人满意。它是一段设计美妙的柔板，诗一般的形象和音乐的表情在每一点上都恰相匹配：牧羊人的笛声在旷野上互相应答，乡村夏日黄昏的宁静，艺术家多情的愁思，风儿轻拂着树枝，爱人出现

引向绝望的边沿的激动，落日，远方雷声的回响，“孤独……寂静”。标题与形式从未有过不调和，旋律按照它自然的速度发展，所有这些都具有一种令人满足的匀称之美，与《皇家狩猎和暴风雨》（Royal Hunt and Storm）——另一个描写野外的乐章——不无相似。

到目前为止，柏辽兹的想像是栖身于感情忧郁和渴望的世界，而这时陷入了死亡的深渊。死亡与恐惧的魅力，超自然事物的可怕力量占据了一切，贝多芬和格鲁克的音调被远远地抛在后面。在这之前音乐从未大胆进入这个奇异的领域。艺术家梦见他杀死了心爱的人，他被判死刑，带向刑场。

> 行列跟着进行曲的声音前进，乐音有时阴暗不祥，有时光辉隆重，同时有一种沉重的脚步声始终贯穿在喧嚷之中。最后，固定乐思再现片刻，好像在斩首前对爱情做最后的回忆。

《赴刑进行曲》，柏辽兹的进行曲当中最早、也是描写最生动的一首，取自未完成的歌剧《秘密法庭的法官》，在那时这支进行曲不可能有在《赴刑进行曲》中这样的想像力。阻塞音的法国号，分奏的低音提琴，两

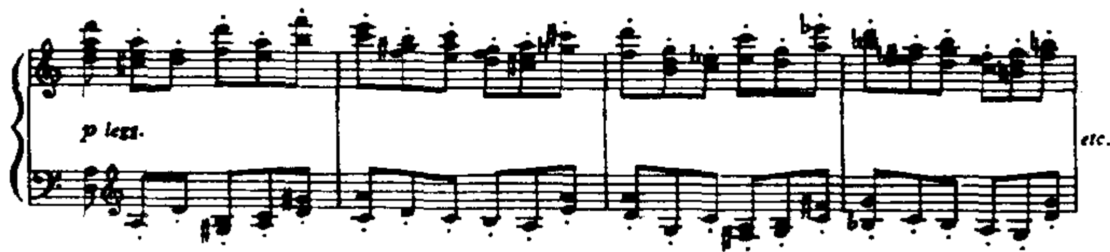
对定音鼓，以及一种严酷无情的节奏构成了一幅恐怖的图画，大提琴和低音声部奏出仿佛是一个主题的完全无力的下行音阶，增强了恶梦。在复小节线之后进行曲的力量增强；人们在长号的粗暴的持续音和怒吼的弦乐中听见人群的杀戮欲，一个持续不断的附点节奏引向 g 小调和弦（弦乐）与降 D 大调（管乐）的完全并置。这达到了恐怖和精神狂乱的极点。作为最后的记忆深深留在脑海中的，由单簧管演奏出的固定乐思所表现的紧张，被下落的铡刀和一系列血腥的大调和弦所解脱了。

最后，在《女巫安息日夜会之梦》（Dream of a Witches'Sabbath）中，艺术家看见自己在坟墓的一边，看到幽灵、怪物，以及令人毛骨悚然的、恶魔般嘲弄人的动物组成的集会。想像力主宰，想法越是离奇，描绘的效果就越强。不合逻辑和稀奇古怪成了音乐发挥效能的源泉，至少在乐章引子乐段里是这样，因而心爱的人到来的效果——在降 E 调单簧管上出现的扭曲和怪诞，这次给乐曲加上的是某种有序的外貌而不是打乱它。直接给人的印象是混乱的场景和嘈杂纷乱的一大堆丑怪粗陋的人形，好像一个邪恶阴暗的宗教仪式的开幕式。

当钟声响起，巴松管和奥非克莱德号（柏辽兹知道

怎样让它们发出最难听的噪音）爆发出“审判日歌”时，仪式正在进行之中。继之而来的是恶魔的圆舞，不仅是女巫们，而是一场以神经质的赋格来表现的“群魔乱舞”（diabolical orgy），此时柏辽兹内心的音乐家接替了位置。当“审判日歌”像打雷一样怒斥卤莽迅疾的舞蹈旋风时，胜利昂扬的乐声陈述着，以半音阶发展和再现着主题题材。柏辽兹总是为他的结尾预备着一些东西。它们不屈不挠地冲向终点，也展示新的乐思。唧唧的弓杆击弦声和震颤声继之以管乐奔放的半音阶。一旦意识到低音声部的很强将突然袭来，听者怎能不屏住呼吸？

谱例 19



在交响曲最后的和弦中没有定音鼓的隆隆作响，让曲调无障碍地等待声音尖锐的铜管乐 C 大调的到来。

柏辽兹在交响曲的任一方面无不走出一条新路，诸如五乐章的结构设计，每一乐章都采取非常规形式的设

计，运用半自传式标题，把精神意象神奇地转化为声音，机智地运用乐器法的才能，以及明显现代性的音乐色调观念等等；他的交响曲是充满不可遏制的青春活力的音乐，是构思狂放的音乐，也是与生俱来的、直觉的音乐。柏辽兹以一种完全是革命的方式开发管弦乐；他不单是要求两架竖琴、一支英国管、一支降 E 调单簧管，两支奥非克莱德号、四面定音鼓和一大串的打击乐器，而且要求每一件乐器去完成以前从来没有梦想过的事情；他完全从实用的观点来运用单个的声部，他把音色、声区和力度精巧结合而创造管弦乐的声音，这是和古典大师不同的地方。

音乐史上有一条不言自明的道理，即迈出决定性步伐的人总是天才而不是狂热的发明家。《幻想交响曲》之所以重要，不仅因为它在交响曲尚无人探讨过的领域所取得的重大突破，也不是因为它揭示了一种全新的器乐语言。它真正的价值在于它有能力传递柏辽兹心中炽热的感情，让人每次听到它的时候都能感觉到它那多元的想像力。

《艺术家生涯中的插曲》有两个续篇，一是音乐的，一是传记的。在此曲首演之后，柏辽兹不情愿地到意大利去履行罗马大奖津贴的规定，并在那里写了《回到生

活》（The Return to Life），其中的艺术家——现在叫莱利奥（Lélio）——主要通过音乐的治疗力量从创伤的经历中恢复过来并就范于生活。固定乐思在一系列片段的末尾留下拖延的问号，这些片段绝对构不成一首交响曲，即使它们之间都有不严格的连续性，柏辽兹使用了歌手和一名演员，打破了《幻想交响曲》的交响曲结构，亦即管弦乐的结构观念，但是单只因为它没有采用正规的或想像中的交响曲设计形式，它就不可避免地会被看成是一种低水平的努力。《莱利奥》是一件稀奇的、美的作品，它绝不应该被看成是廉价作品。柏辽兹喜欢杂集如《浮士德中的八场》，《爱尔兰短歌》的九首歌，以及《特里西亚》（Tristia）的三个组成乐章，而《莱利奥》是这类作品中的又一件。

《哈罗尔德在意大利》

柏辽兹一生坚持追求哈丽特·史密森，当 1832 年他从意大利回来的时候，煞费苦心地设法和她认识，并在下一年向她求婚。在以后的日子里她始终是他心中的奥菲丽亚、朱丽叶，或者苔斯德蒙娜的化身，一个帮助他克服了一次不长远的伙伴关系所带来的困难的理想化女

子。那是在他们婚后头一年的快乐日子里他写了他的第二首交响曲《哈罗尔德在意大利》(Harold en Italie)，从代表他的艺术发展的意义来看，这才是《幻想交响曲》的后继之作，而不是《莱利奥》。它再次从一个把前两三年中积累起来的一些意念连在一起的乐思中跃然而出，只不过这一次的触发因素来自外部。帕格尼尼要求柏辽兹写一部作品，让他能在其中用一把精制的斯特拉迪瓦里（Stradivarius）中提琴展现他的才能，而且他心中想要的显然是一首奏鸣曲；但事实上他从来没有演奏过那个独奏声部，他觉得它“过度充满了休止”。他后来付给柏辽兹两万法朗，对这部作品表现了慷慨的和解，这甚至使他成了又一首交响曲的策动人。

在柏辽兹逗留意大利的期间虽然完成的作品比较少，但是他的创造力并没有下降也没有转移。许多乐思都纳入了《哈罗尔德在意大利》，其中包括一些已经用音符记下来的，关于拿破仑沿着来时的路线越过阿尔卑斯山胜利凯旋的大型作品有联系的乐思。这乐曲在和拜伦的蔡尔德·哈罗尔德（Childe Harold）——当时最受大众喜爱的文学形象——发生联系之前，是用来描述苏格兰玛丽皇后的临终时刻的。对于主题题材的运用这样举

棋不定倒没有减损乐曲描绘哈罗尔德的力量，但在有了《幻想交响曲》中对于幻想场面那种毫无转移的描述之后，这样运用题材就显得是一个触目的弱点了。老实说，它完全是一件很不惊人的、很缺乏创造性或进取性的作品，尽管音乐是美的和富于表现力的。或许这会使人惊讶，被看作是革命青年的柏辽兹竟如此因袭，竟然写一首四个乐章的交响曲，把全然是形象化的题目插在每一乐章的标题处，取代了本该像《幻想交响曲》那样富有戏剧性的标题，让一个第一乐章的曲式更接近奏鸣曲式，还有，他几乎没有改动地借用合唱交响曲的设计——在最后的一章《强盗的狂欢宴》（Brigands' Orgy）一下子奏响之前依次召回前三个乐章。《哈罗尔德》是一件不那么具有革命性和不那么如火如荼的作品，即使它具有某些新颖而又有远见的特色；在这样一首交响曲中有一个独奏乐器，这想法是新鲜的；而选中了中提琴也比较罕见；要说这件乐器是按照帕格尼尼的愿望而采用的，当时引起了柏辽兹的共鸣，这倒有一定的道理，因为中提琴具有和另一种乐器——英国管同样的、他所喜爱的忧郁、愁思和“浪漫的”色调；但要说柏辽兹是为了解决独奏家与管弦乐团之间在音乐厅的平衡问题，那是不对的。他确实做到的是使乐器人格化，用来描绘

敏感的观察者（哈罗尔德，别名柏辽兹本人）由于浪漫天性而生出的思维和印象。

山脉、朝圣者、钟声，以及强盗，像第一首交响曲的女巫和魔鬼一样是那一代文学和艺术的标准的从属物。只不过，第一首交响曲是把自己置身于想像中而得来的体验；而在第二首中，则较少个人的体验，描述也欠精巧。柏辽兹在意大利至少曾遇到过朝圣者和强盗，即使他也许没有参加任何纵酒宴乐。虽然这首交响曲并不比门德尔松的《意大利交响曲》（Italian）更刻意追求形象化的联想，但《回忆录》中专写他在意大利日子的篇章——正确理解《哈罗尔德在意大利》的重要读物——对这部作品背景却作了充分的描写。

一个固定乐思再次在每一乐章中再现，一般是表明哈罗尔德本人，但绝非总是这样。人物的创造是由主题、独奏的中提琴和管弦乐团共同完成的。在它的第一部分中主题简单而对称，颇为难得：
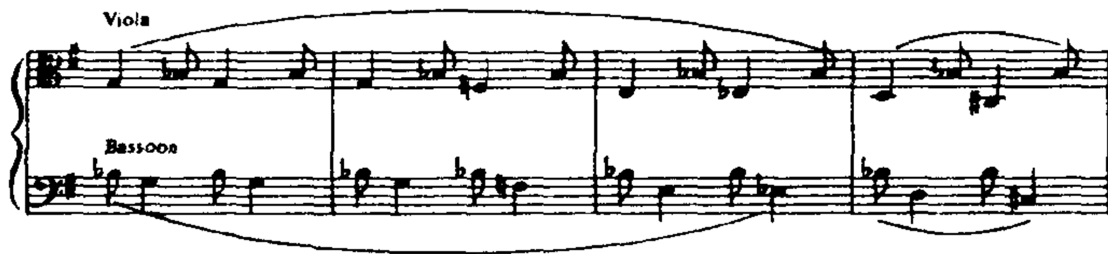
谱例 20



然而它很快产生了更富有特色的结果。曾有人精辟地指出，它不像《幻想交响曲》的固定乐思那样始终以不同的外观再现；在《哈罗尔德》中，主题在四个乐章中再现而形式保持不变。哈罗尔德是个更为超脱的观察者，而不是四年前那位陷入激情绝望的艺术家。这些乐章有简略的题目，而不是把情节引伸作为标题，这种作法也给人一种不那么反复无常和转瞬即逝的印象。

从一个方面——即节奏方面来说，《哈罗尔德在意大利》达到了柏辽兹所有作品的顶点。它几乎成了一部专门研究节奏的作品。《幻想交响曲》有很多迹象表明柏辽兹在节奏方面的才能，但在《哈罗尔德》他再次远远超过了他过去所达到的水平。在每一乐章里都能看出他像勃拉姆斯那样强烈地爱好交错节奏。在第一快板里的中提琴和巴松管之间有这样一段古怪的演奏：
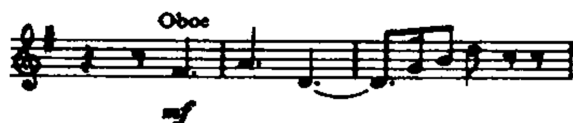
谱例 21



持续的 9/8 节奏，拍号却是 6/8。赋格段（fugato）的开
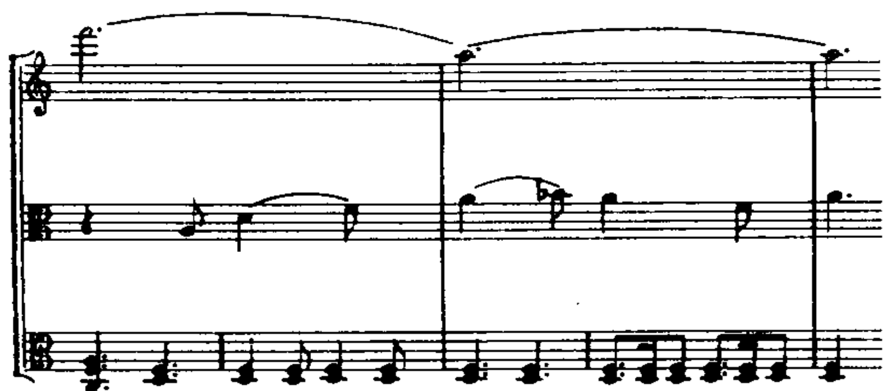
端用低音提琴以每次脉动（pulse）三个音开始，大提琴以四个音进入，继之中提琴以六个音；第二主题则在它的上面不同时段地进入：

谱例 22



在《朝圣者进行曲》（Pilgrims' March）中，鸣响的钟声在一个把 3 + 4（管乐）加在 4 + 3（弦乐）上面而产生的结构上越过，而在第三乐章《小夜曲》中有一个绝佳的技巧，其中两个主要的部分在哈罗尔德自己的主题注视之下同时结合起来：

谱例 23



末乐章绷得像弓弦一样紧，而它的主题在节奏上比它的旋律轮廓更具特色：

谱例 24



脉动持续地对抗着4/4小节线而转向3/2，接近末尾时，有一连串的3/4拍八度跳进，只比整个小节分为三连音二分音符而到达反向运动的最后的半音阶稍早一点。柏辽兹似乎和小节线进行着一场长期的隐蔽战争。

作品在谱曲方面之严格，应会给那些对柏辽兹交响曲的文学装饰兴趣甚少的人留下好印象。此外，非常依赖正确的联想才能理解的形象要素为数很少。第一乐章的赋格段开端以巴松管独奏蜿蜒而下，降到最低音区，那种强烈忧郁的特点很少可能被误解。哈罗尔德的主题在小调中有朦胧的预示，然后它进入失去了潜在的变化

倾向的大调，仅由一架竖琴，稍后由两支单簧管细声伴奏。在一个卡农的再陈述之后，伴随着三角铁的敲击，乐章平静下来（“幸福和愉快”），它的第一主题由管弦乐团片段地奏出，接着由中提琴独奏完整地奏出。柏辽兹再一次在这里保持着奏鸣曲的形式直到复小节线或更远一些，但在乐章稍后阶段当他能更自由地处理曲式时，他似乎就非常地无拘无束了。关于交响曲有许多坦诚的讨论，第二主题克尽其责，后来进入的哈罗尔德的主题为音乐上的争论提供了强烈的对照。

《朝圣者进行曲》在更大程度上是个时代性的作品。在 1834 年的时候，这样的作品还不像它们后来那样算是平常风格的作品，写作时是要有高度技巧的。它属于一种后来叫作“巡逻”（patrol）的类型。朝圣者自远而近，通过，并继续前行。进行曲的旋律本身微妙地变化，常常升高一点，不时被两个钟鸣声打断，一个由法国号和竖琴奏出，另一个由长笛、双簧管和竖琴几乎高两个八度音奏出。这是一种令人难忘的效果，尤其是在行列远去的时候。乐章包含着一支宁静的圣咏，由中提琴“近琴桥弓”琶音装饰，同时进行曲在低音线条上继续不断。

在《小夜曲》中又是有趣的和如画的风景亲切可

见，令人神往，阿布鲁齐（Abruzzi）山里人用他的笛子向他的女主人吹奏意气昂扬的很像皮弗洛风笛（pifferari）的活泼节奏，然后用比较倦怠的速度唱他的小夜曲(英国管奏出)。在中提琴吟唱起哈罗尔德的主题以后，它散布到一些美丽的抒情乐句之中，那是连帕格尼尼也永远不会不屑于演奏的美丽乐句。忠实于他最喜爱的对位法设计的柏辽兹把两种节奏放在一起，而乐章在最明净的 C 大调中结束。终乐章在轰然一声中跃入，回顾着作品的主要题材，不是按照它正常的顺序，而是时时被强盗们在开始狂欢宴乐之前发出的狂暴叫声打断。这个设计的自觉意识令人愉快，但除了柏辽兹认为是一个好模型的贝多芬《合唱交响曲》之外，就难以提出任何令人心服口服的理由证明它的价值。直到乐章后面的部分，当乐曲以精力充沛的喧嚣声，疯狂的笑声和闪现的温柔来表现狂欢已经开始，接着，哈罗尔德在《朝圣者进行曲》遥远的回声中重现，并带着难以形容的心情简略地评说时，我们才感觉到一种强烈的怀乡情思。节奏旋即张紧，弦乐活跃起来，狂欢的最后场面在他身边轰响。

《罗密欧与朱丽叶》

在柏辽兹写另一部交响曲之前他为两部主要的作品而忙碌，而这两部作品都开阔了他的眼界。第一部是歌剧《本韦努托·切利尼》，这部歌剧直到1837年另一部作品《安魂曲》写成并上演之后才走上舞台。如果说是官方对《安魂曲》的褒奖才多少为1838年歌剧的上演打开了大门，公众对《切利尼》的灾难性评论则再次把门关上了。柏辽兹与时髦的审美观念距离越来越远，而且更深刻地意识到他自己的才能，也意识到他对于充分发挥自己的才能之无能为力。《安魂曲》使他对于盛大礼仪音乐的强烈爱好得到满足；《切利尼》则满足了他对于歌剧的爱好并使他写出了一部非常丰富多彩的乐谱。正像人们猜测的那样，它的失败事实上并没有阻止他再写歌剧；在以后的几年里他写了不少昙花一现的东西，其中《浴血的修女》（La Nonne Sanglante）在十九世纪四十年代中期几乎接近完成。正是由于找不到一位能与他成功地合作的歌剧脚本作者，再加上他对于为司克利卜（Scribe）的歌词所配的音乐感到不满意，才使他把谱写歌剧的念头终止了十年。在《切利尼》之后他知

道自己有才能谱写歌剧，并且仍然希望自己的才能得到证实。

这些事情可能有助于使怀疑者们相信，在1838年12月17日当帕格尼尼付给柏辽兹那有名的两万法郎时，他并没有把《罗密欧与朱丽叶》（Roméo et Juliette）当做一部替代的歌剧而立即动手谱写。人们总以为它是以另一部同时写作着的（但远非那么动人）歌剧为背景的交响曲。为它作曲使柏辽兹感到极大的愉快，因为那使他从强加给他的事务中——为谋生而写音乐评论——解脱出来：

> 在那七个月期间我生活得是何等炽热！我是多么勇敢地在诗的海洋里游泳，幻想的和风爱抚着我，莎士比亚点燃的爱情的阳光温暖着我，我自信我的才能能到达那魔幻的岛，那里耸立着纯艺术的殿堂！

全部交响曲于1839年9月完成并于当年11月24日首演；听众中的一员理查·瓦格纳（Richard Wagner）打算从中多学到一些东西，尽管这部作品的设计——一首大型的合唱交响曲，有三名独唱者和一些专为管弦乐团而写的冗长乐章——也许，像不符合交响曲纯正癖者的

心意一样也并不符合他的心意。柏辽兹自己对于这个作品的设计和其中交响曲的部分深信不疑，这种信心是长达十二年之久的对莎士比亚的热情景仰所形成的。在1862年出版，题名《抗辩者之歌》（A Travers Chants）的论文集中柏辽兹讨论了多种《罗密欧与朱丽叶》的谱曲，包括贝利尼（Bellini）、施泰贝特（Steibelt）、达雷拉克（Dalayrac）和津加雷利（Zingarelli）所作的《罗密欧与朱丽叶》；显然他对于他的主题完全没有等闲视之。

《罗密欧与朱丽叶》反映出在前两首交响曲的基础上取得的一个非常的进步。它的篇幅要长得多，涉及的范围也大得多。它大约可以安排成三个交响乐章（一个带慢板引子的快板，一个柔板，和一个诙谐曲），继之以两个戏剧场面，所有这些以一个人声的序幕为先导，又以一个扩展的人声的终场为结束。柏辽兹的器乐技巧不是那么大胆但更自信，而且他已经离开常规的交响曲模型而走得很远，足以不再受它们的困扰；他似乎不再为“奏鸣曲良心”而受煎熬。为了替换传统正规的设计，他发展了自己的方法，比如他运用按照前后关系而变化的描述动机，但没有主导动机（Leitmotiv）体系那样严格。例如在《哈罗尔德在意大利》中，他多少有些

不加掩饰地模仿贝多芬的主题回忆的设计手法。我们在《罗密欧与朱丽叶》中看到以此为起点而跃入令人惊异的主题材料互相渗透，是非常引人注目的。因为，不仅《坟墓场景》（Tomb Scene）较早地使主题动机达到显而易见的戏剧性目的，我们在序幕中同样也看到这相反的效果。在《哈罗尔德》里曾将两个主题拼在一起或至少是预示性地出现过，但这里不仅提前暗示了正在来到的交响曲旋律，也以简洁的形式显示出戏剧展开的走向。序幕简略地说明了全部情节。最接近的前例实际上是贝多芬的《大赋格》（Grosse Fuge），即使柏辽兹不见得有意这样做。

序幕是乐章与情节的一个复杂的结构形式。在中央乐章中柏辽兹准备去掉人声而进入恋人的爱情悲剧的内心世界。在他这样做之前必须改写场景。他想要给交响曲的核心加上歌剧的装饰从而使戏剧效果外向化，又压倒一切地相信重要的悲剧在歌词和布景上都不能粗糙，这之间是有点矛盾的。无论怎样，这两种推动力是处在一种既分明又圆满的关系之中。序幕和终曲是接近表面的，必须通过它们以便透入思想和情节的下一环。整部作品是一次精神的旅程，它的形式不仅受着莎士比亚戏剧的支配，也受着柏辽兹在何种不同层次上诠释它的支

配，修士劳伦斯（Laurence）的声音和出场把我们从想像的圣殿中拉出来，又把我们带回到蒙塔古（Montague）和凯普莱特（Capulet）的真实世界。

柏辽兹在他的总谱的前言中谈到这部作品的性质时直言不讳地说：

> 这部作品的类型是一定不会被弄错的[1]……它既不是一部音乐会歌剧，又不是一部清唱剧，而是一首合唱交响曲。

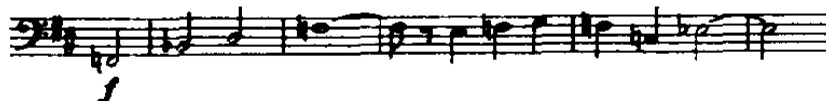
他说，设计人声的序幕，是为随后到来的管弦乐的场景作好精神准备。它道出了全部故事的缩影。一段火热的b小调赋格表现不断激烈争吵的势不两立的家族，在迅速的增强之后乐曲接受了脱离拍子低音提琴的脉动的强烈刺入。王子的介入是用长号、奥非克莱德号和法国号奏出的忧郁的宣叙调表现的，首先它们改变了赋格段：

---

[1] 尤伦堡（Eulenburg）袖珍总谱编辑误译为："这部作品的特性无疑将被误解。"这个译本的话同样具有柏辽兹式的讽刺的特点，结果却是更准确的。

谱例 25





在王子颁布命令之后，乐曲生动地描绘了东一伙西一群的、“有叛逆之心的臣民，仇视和平的人”带着不加掩饰的怨恨散去。

一个十三人的部分合唱（semi-chorus）打开了序幕，这一场以宣叙调为背景。一个女低音独唱精致地指名引进两个恋人，特别把“朱丽叶”挑出来用神圣的表情来表现。说到幻想曲的声音我们预先听到了《舞会场景》（Ball Scene）和改变了的 6/8 旋律，以后当凯普莱特的人们离开舞会回家时，我们还会听到这支旋律。罗密欧的赞叹和恋人们觉醒了的爱情也预先反映出来，那时女低音唱分节歌曲《一见钟情》（Premiers transports）。所用的恰恰是巴赫的《受难曲》（Passions）的方法，即以沉思的咏叹调插入讲述和以抒情歌唱的形式扩展宣叙调冷静的陈述。指名提到莎士比亚是公平的，一个似乎是自觉意识很强的暗示领先走

向歌曲旋律的高潮。第二个独唱乐句由大提琴的对位音优美地装饰着。

罗密欧那浪漫色彩的苍白引起朋友们的取笑。墨丘西奥说梦的仙女，梅布女士来探望过他了；此时莎士比亚的诗句激发起一支魔幻般的小诙谐曲。拨奏大提琴表现马的疾驰，长笛和短笛在人声的乐句与合唱若断若续的回声之间跳舞。它不是一支冗长的“梅布女王”诙谐曲，而是一个人声的提示，表明充分展开的诙谐曲将要到来，两者的结尾小节是完全一样的。概括全剧的序幕，暗示死亡至高无上的威力和蒙泰古与凯普莱特家族最终的和解，而进一步紧跟剧情走向结局。在伴奏乐声中响起朱丽叶葬礼乐曲的“平音调”（monotone），合唱接近同一部分的赋格段。

在这里，柏辽兹放弃歌词的支持而着手交响曲的中心实质。随后到来的乐章描述“罗密欧独自一人——忧郁——音乐会与舞会——凯普莱特家的欢庆会”。我们立刻面对面地遇上了把柏辽兹与莎士比亚联系起来的问题，因为在戏剧中罗密欧是在凯普莱特家的舞会上初遇朱丽叶，而在这里，在柏辽兹的交响曲里，罗密欧失恋的忧郁却是在喜庆日之前。后来柏辽兹在总谱中告诉我们说加立克（Garrick）有为这出剧写的演出剧本，而这

则消息对听众会有用处。然而在《罗密欧与朱丽叶》作曲完成之后的一个世纪里，困惑的评论家很少有人想要从中领悟什么东西，直到罗杰·费斯克（Roger Fiske）发现加立克所影响的不只是坟墓的一场。柏辽兹于 1827 年在奥德翁看到演出的正是加立克的版本，而它很不像是哈丽特·史密森曾经演过的、来源真实的那个版本。正是加立克的而不是莎士比亚写的结局在很大程序上构成了柏辽兹的交响曲。当柏辽兹决定把被加立克删去了的和解一场作为终曲时，他觉得必须在他的前言中提醒人们注意这个事实，他几乎是在自我辩明：

> 从莎士比亚那个时代起，这一场景就从来没有在任何舞台上演出过。但对于一位作曲家来说，这个场景是太美好了，音乐感太强了，而且最能使这样一部作品臻于完美，以致他不能再考虑任何别的（也就是加立克的）处理方式。

改写时删去了罗密欧对罗莎琳的初恋，所以罗密欧从他第一次出现起就是爱着朱丽叶。此后是墨丘西奥的诙谐，在莎士比亚原作里涉及的是罗莎琳，而在柏辽兹的作品里则涉及朱丽叶。然后，在快板之前有一段忧郁

的行板，是按照贝多芬的格式所做的一个令人满意的安排，这是在前两首交响曲中已被证实了的。罗密欧独自一个单由第一小提琴一段长长的无伴奏旋律来描述。这像是朴素自然，但柏辽兹取消一切而只留下最质朴的和谐，其用意是突出每个音符表情的长短。他所追求的是忧郁。这里的旋律与柏辽兹作品里通常的旋律相比，其半音化的程度要大得多，而每一个起伏音调和每一个音程都大胆突出十分醒目。在《田野景色》中用相似的方式来陈述旋律；在这里，富于表情的旋律的力量本身就比以往更强。

一个同样长而富于表情的新旋律出现了，但这时半音较少，并同一个宽阔的、占支配地位的低音声部线条相协调，而且这也变成在木管乐器之间分离的另一支旋律。它从前面的收束中捡起的三连音以一个直率的乐句做了结束，这乐句几乎是从贝利尼（柏辽兹曾经那么藐视他的《凯普莱特与蒙塔古》〔I Montecchi ed i Capuletti〕的）那里来的：

谱例 26



整个行板的全程令人想起《幻想交响曲》中“梦幻”音乐的某些东西，而人们很可能不愿意那么快就到达快板。远远的铃鼓声宣告舞会的开始，但事实上我们并不是立刻就被投入舞会的旋涡。罗密欧的思想仍然在另外一处，双簧管又奏出另一支旋律，这旋律是惊人地深远和美妙，后来它意气昂扬地加在舞会的音乐之上，好像宣告罗密欧的爱情那压倒一切的无上地位。这场景生气勃勃，而舞会的节奏令人不知不觉地想起《强盗的狂欢宴》。《两个主题的复合》（Réunion des deux thèmes）很快到来，乐章的大部分是扩展了的结尾。

慢乐章，即随后到来的《爱情场景》（Love Scene），正是这部作品最著名的部分，柏辽兹自己对这个乐曲的感情也最深；他把它看作是他最杰出的、惟一的成就。它反复不断地出现在他的音乐会节目单上；它的旋律印在无数的歌集中；对于柏辽兹，它最深刻地代表了人类的感情，它是这首交响曲的精髓。我们看到了主题的精髓，而在这个最深远的圣殿里，语言歌词和人声是没有位置的。柏辽兹没有为他不把他的主人公拟人化而辩解；他不这样做有三重理由：（1）他写的是交响曲，不是歌剧；（2）这个场景以前曾被多次写为声乐，而他想

试一试不同的东西；（3）最重要的是：
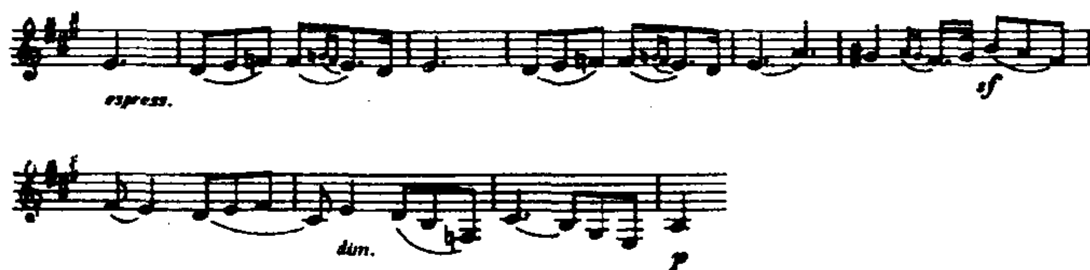
> 这场爱情至为崇高，以致音乐家描述它成了一件很危险的事，他的想像力必须比歌词所容许的限度更自由地驰骋，而且要依靠器乐的语言，这是一种更丰富多样和灵活的语言，而且，因为它是非常地没有定限，所以也是更有力的语言。

它是一个长长的乐章，旋律和气氛设计丰富，（幸福，幸福的夜晚）（blessed，blessed night）那令人崇敬的宁静点缀着比较激动的乐段，从宁静安详转向颤动，然后重又回到正常的乐章。当柏辽兹沉浸在这一场景中时，他的灵感高高飞翔。1856 年当他写《特洛伊人》的时候，他回顾在谱写这一场的时候所感受的强烈的激情，他回忆起他几乎不能聚集起足够的力量去驾驭如此强烈而耗人心力的材料。

柔板以凯普莱特家族离去时用慢而平静的和声唱出的一些分散的片段为先导。声乐的线条是和谐的但差不多不能产生它们应有的速度，其效果是无力的。模拟的欢快呼声讽刺地给即将到来的爱情场景投下悲剧的阴影。起初柏辽兹不是靠旋律来施展他的魔力，而是靠喃

喃低语的弦乐织体，加弱音器的中提琴和分部的大提琴丰富的内在激情，加上来自小提琴和低音提琴交替的评说，和管乐器偶然的一声叹息。在大提琴和法国号上速度稍微增快引进了爱情的表白：

谱例 27



本乐章的其他旋律以这个线条——特别是上升的三音符——为根源，旋律之间以自由变奏的形式由一个进行到下一个，不费力地扩展。对于这个乐章曾有过许多标题式的解释，尽管颇为荒谬，但当我们听到旋律的片段从一种乐器到另一种乐器交替出现表现出恋人之间狂喜的交流时，当我们听到在大提琴宣叙调的一个简略的经过句中柏辽兹几乎陷入他曾努力设法避免的背诵般的声乐格调时，那也不足为怪。旋律最后的陈述被不完整地拼在一起，如在歌曲《爱情的俘虏》（La Captive）的结尾时那样，而一个反复的结尾《一千次道晚安》（a thousand times goodnight）优美地提示渐渐远去的告别声，它

表明柏辽兹不愿在罗密欧与朱丽叶分别时结束这一场景。

在1854年时柏辽兹在下面这段话中比较了《幻想交响曲》和《罗密欧与朱丽叶》的慢乐章：

> 一个乐章〔罗密欧〕当中表达的是南方的、地中海的爱情，一片意大利的天空和一个星光灿烂的夜晚。在另一个乐章中你会看到绝望的、狂热的北方爱情，夏日黄昏，云层在天际射出无声的闪电，即将到来的暴风雨预示着阴沉的凶兆。在一个乐章里表现的是面对着爱心时的爱情，在另一个乐章里表现的是向万物痛呼失去爱人时的爱情。我把这告诉你们，是多么天真啊！

《梅布女王》（Queen Mab）诙谐曲显然更适应交响曲而不是戏剧的构架，其内部曲式仿效传统的三段体曲式。它把我们从恋人们的身旁也从维罗纳（Verona）带走。梦的女王

> 夜以继日地飞驰
> 穿过恋人们的头脑，于是他们就梦见爱情

这乐曲是柏辽兹轻管弦乐织体的最优秀的练习曲，一幅漂亮的、薄纱似的织造物，非常快和很弱几乎没有休止。即使在三重奏中长笛和英国管奏出它沉重的主题时，中提琴仍保持着仙女的轻盈足音，而小提琴泛音像露珠一样挂在乐曲的表面上。诙谐曲飞快地折回并带来一个新的、用法国号奏出的炫技乐段——梅布女王的《空榛子壳里的花车》（chariot in an empty hazelnut）——与大鼓的隆隆声交叉，是高音调乐章中稀疏的低音符，并上升到一个突然的高潮。声音变得更轻灵如仙女一般，低音的单簧管，高音的竖琴和钟声似的古式钹，而在这下面我们听到法国号和巴松管的鼾声：
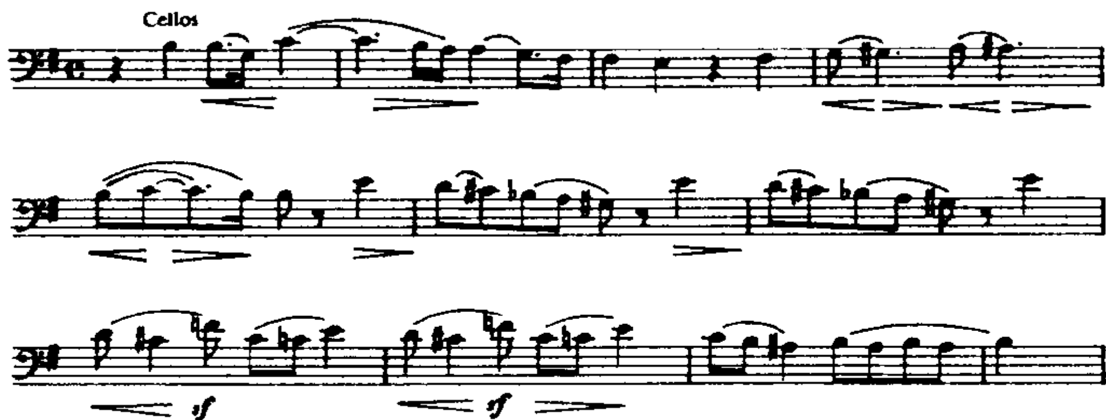
人睡着了他的鼻子就不听使唤

这个乐章的步调和魅力令人难以抗拒；它是在这以前所写的最轻灵华美的乐曲中之佼佼者。

柏辽兹此时退出内心深处的想像世界向悲剧的方向发展。在他最初的计划里他本当在这里，在一个第二序幕中再引入宣叙调，展开情节的最后阶段。即使加立克模式的结局也做得这样平易简单；柏辽兹受到关切的忠

告要他放弃这个模式而直接进行到《送葬队伍》（Funeral Procession），它本身就是十八世纪上演剧本的一个特色。跳跃是突然的，我们无从得知这个严肃动人的乐曲的背景。但那是用歌剧的而不是交响曲的标准来评价模进的。那是一个严肃优美的乐章，使用了一个长的、曲折的赋格段，十分冗赘地标注着“有表情的”（espressivo），在这一点上完全是柏辽兹所独有的特征：

谱例 28



这个线条的高度充实的音程与凯普莱特家族的合唱《为死去的处女献花》（Jetez des fleurs pour la vierge expirée）——那反复的“平音调”恰成尖锐的对比。所用的技巧是《安魂曲》中的《奉献经》的技巧，不过在这里合唱的两个音符被压缩成为一个，而且赋格段更为

刺激。雕像般的庄严优美和哀悼的忧伤非常引人注意，技术的掌握也特别灵巧。乐曲的后半变成大调并完全颠倒了合唱团与管弦乐团的角色，虽然这很优美，柏辽兹却不能用人声完全地重新获得他曾十分有效地从乐器中得到的表情浓度。

下一部分——《罗密欧在凯普莱特家的墓地》（Romeo at the Tomb of the Capulets）——没有像柏辽兹在总谱开头的按语中所坚持的那样提到加立克，这令人费解。而且对其效果还有一个颇具特色的尖锐批评，说没有想像力的公众无法弄懂像这样依赖想像力才能理解的音乐。它是直接描绘的音乐。而这使它更难而不是更容易了解。人们必须完全顺从地按照柏辽兹的方式去理解音乐。如果有人对他的思想的正确性或他的描述的确当性有片刻怀疑，那就全完了。柏辽兹在这一场景中一定是比在其乐曲中的任何地方更接近荒谬的边缘。然而他那想像力之沸腾，每一个音符之绝对诚挚和感情激烈，仍然把欣然情愿的听众一直带到最后声调低沉的乐句——恋人们之死的绝对空虚中去。

音乐最初描述绝望，像狄朵在《特洛伊人》最后一幕中被单独留在绝望中那样。“不要触犯一个绝望的人，”罗密欧对巴里斯说，把他打倒而强行进入坟墓。

庄严的和弦，宽阔的音高和节拍，提示这地方令人敬畏的肃穆。在一支英国管的奇特旋律中，四支巴松管和一支法国号齐奏，罗密欧在毒药的力量之下失去知觉之前最后一次注视着朱丽叶的美貌。“啊，忠实的药剂师，你的药性很快”是莎士比亚的原话，但在这里朱丽叶却在罗密欧死去之前活了过来。断续的单簧管线条再现《爱情场景》的第一个木管乐句，而大提琴线条表现生命的挣扎。突然管弦乐团跃入《爱情场景》的一个疯狂的闪回。这是恋人们最后重聚的狂喜。但是尖声的短号和动荡不宁的、闹哄哄的管乐器注定要寂灭和消沉。乐句变得更不连续和混乱——罗密欧临终前的痛苦——而朱丽叶在两个和弦中刺死了自己。狄朵在《特洛伊人》中的作法相同：

谱例 29

朱丽叶：　ff

狄朵：　ff　(Elle se frappe)

罗密欧的双簧管旋律具有男子气概的开端转变为半音滑动。大提琴上的两个拨奏音符一降到底表示死亡，是模

仿柏辽兹的四大悲剧女主人公里的第一位在《克丽欧佩托拉之死》（The Death of Cleopatra，1829 年）中死亡时的音乐处理。

按照浪漫主义的审美观，可能会仿效加立克那样把悲剧结束在这里，但是柏辽兹选择了以劳伦斯修士促成两个家族的和解为结束。终乐章是一个复杂的混合物，它采用了我们在《本韦努托·切利尼》和《浴血的修女》中所看到的相同的技巧；它当之无愧地是歌剧的风格。前面乐章的生动情节已使我们为此做了很好的准备，劳伦斯修士与合唱团真实的声音把我们带到真实的生活水平上来。终乐章曾饱受批评，因为它与某种想像中的终乐章的样子大相径庭。但很有戏剧性的是，无论是终乐章还是它与交响曲其余部分的关系都编织得极好。它的弱点是在修士的讲述中创意曲有一些苍白；“Mais vous avez repris la guerre de famille”这一段以及他在家族仇恨的合唱迸发之后那些安抚劝慰的语言是勉强而令人不舒服的，而且再现了柏辽兹早期的格调，几乎让人怀疑那旋律动机是在 1839 年就用过的。不过，合唱曲写得很有光彩，劳伦斯温和的降 E 大调咏叹调，加上结尾合唱的宏伟庄严，足以把终乐章提高到一个堪称领先的水平上。

人们必然会听到指责说《罗密欧与朱丽叶》是一部风格混杂的作品。柏辽兹的意向是单一的也是前后一贯的，但表达那个意向的方法却不一而足。他的方法之多样化正像维克托·雨果（Victor Hugo）否认古典的戏剧三一律一样地富有特性；把各具特色的、常常是有意对照的成分奇异地凑在一起以反映事物的复杂和崎岖不平，有着一种积极的效果。柏辽兹喜欢把表面上不调和的要素并列在一件作品中，这是已经提到过的事。他这样做不是盲目轻率，也不是无知或缺乏审美力。这是他努力使每一个主题都与其表现方式相称而深思熟虑的结果。恋人们必须用管弦乐来表现；劳伦斯修士必须用声乐来表现。知道了柏辽兹的音乐是两者兼备，我们就不会抱怨恋人们没有唱，也不会抱怨要是用器乐来表现劳伦斯修士会更好些。那么，我们就不要为这整部作品形式上的多样化而发牢骚吧。交响曲这个名词已经扩展到了一个换声点，但重要的是音乐，而不是交响曲这个称号本身。

《葬礼与凯旋交响曲》

从《罗密欧与朱丽叶》中看到，柏辽兹的交响曲已

经走出了纯器乐的形式并深深地投入歌剧和戏剧清唱剧的领域。那么，按照这个逻辑来说，下一个作品本不该是不到一年后就写出来的《葬礼与凯旋交响曲》（Symphonie Funèbre et Triomphale），反倒应该是后来的重要作品——1846年写成的《浮士德的惩罚》了。从戏剧交响曲到戏剧传奇曲是一个自然而又直接的发展；人声和歌词几乎把整个的戏占满，而柏辽兹那运用纯器乐力量的无比精通的技巧后来很少表现出来。柏辽兹回到运用器乐手段来表达强烈的戏剧感情，值得注意的实例是1848年《哈姆雷特》进行曲和《特洛伊人》中的《皇家狩猎和暴风雨》。

《葬礼与凯旋交响曲》之所以被看作是返回柏辽兹早期的风格而不被看成是他的交响曲序列的一部后继之作，原因之一就是继《罗密欧与朱丽叶》以后风格的明显中断而又缺乏合乎格式的发展。《葬礼与凯旋交响曲》是受内政部长委托，为应祝1830年七月革命十周年纪念日而作的一部宏大的礼仪乐曲；该曲的意图是为了给在“光荣的三天”中牺牲的人们遗体改葬的庄严仪式伴奏，所以也是为一支大军乐队配乐。它的第一乐章——《葬礼进行曲》——在送葬行列行进中多次奏起，柏辽兹身着制服率领二百名乐师向前行进；慢乐章《葬礼上

的演说》（Funeral Oration）在新安息地——巴士底广场上新竖立起来的圆柱——伴奏着牧师的祷告；而终乐章《礼赞》（Apotheosis）在回顾1830年革命荣耀的凯旋中圆满结束。到头来，像柏辽兹在他的《回忆录》中打趣地说到的那样，终曲被国家防卫队弄错了时间的军事演习给冲淡了。

无论柏辽兹对革命的感情（随着时间的推移而同情感越来越少）如何，也无论订购这部作品的当局态度如何，他把它当成一项有益处的委任和一次机会去开拓一种新的音响。在1835年时他曾怀着雄心壮志要写一部大型的、露天演出的爱国主义典礼音乐，直接仿照戈塞克（Gossec）和梅于尔（Méhul）在十八世纪九十年代受革命的激励而创造的音乐作品，而那很可能是给某种早期的音乐设计赋予新形式而用在新的交响曲上。柏辽兹那时说他谱曲只用了四十个小时，推测起来这指的是总谱的起草，不过，这是一个无可反驳的证据，说明这个乐曲是在比较早的时期写的。第二乐章可以追溯到未完成的歌剧《秘密法庭的法官》，它那些在1826～1828年间写成的断片表明长号独奏在最初是男高音宣叙调和曲调。下面是开场的一段标有“谣唱曲”（Cavatine）的音乐：

谱例 30

Tu ne sais pas tra - hir le mal - heur___ qui t'im - plo re,

Dieu des in - for - tu - nés, tu te plais, ô Som - meil___ etc.

事实上，对于交响曲以 f 小调开始和以降 B 大调结束曾偶有议论，虽然没有提出过令人信服的解释说明为什么柏辽兹愿意在这样一种相对简短的作品中这样做。我们知道中心乐章是一种自我模仿；至少另一乐章几乎肯定是这样；而剩下的乐章大概也是一次再加工，否则其调性大概就会是一致的了。

我们至少可以设想，这个乐思长久以来即与比较早期的新拿破仑主义作品有关系，而后者是柏辽兹 1837 年在他的意大利之行与《安魂曲》之间仔细考虑过的。《安魂曲》明显地吸收了他的关于音乐和空间的结构关系以及音乐在礼仪方面的潜在力的许多观念。他要在 1849 年的《感恩赞》中对此做更进一步的探究。露天演出《葬礼与凯旋交响曲》的打算只是昙花一现，因为在两年之内柏辽兹就把它重写了，删去了原来的标题《军队交响曲》（Military symphony），并在《礼赞》末尾
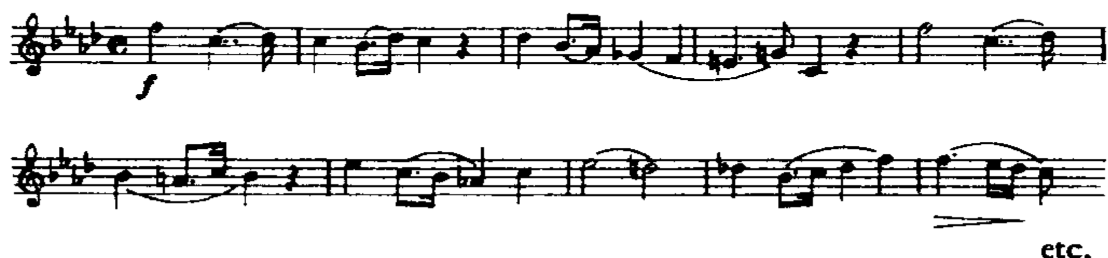
加上了可选用的弦乐分谱。柏辽兹后来甚至说尝试露天表演是不明智的，1846 年他组织一千八百名表演者在广阔的露天跑马场上演奏，想从中得到满意的效果，他所说的那番话主要是从这次努力得出的答案。

总谱容许一百零七名演奏者参加，这是最低数字，而满员的演奏应该包括四支短笛、五支长笛、五支双簧管、三十三支大小不同的单簧管、八支巴松管、十二把法国号、八把小号、四把短号、十一把长号、六把奥非克莱德号，还有八面小鼓。在最后的乐章中有一个“土耳其新月”（Turkish crescent）的分谱，这是一种装饰过分夸张的装置，悬挂着各式各样的铃和金属棒。这些部分是从军乐队的常规额定人数衍生出来的，与其说它是一首交响曲，不如说它是一部合乎自我齐备惯例的军乐。高音单簧管弥散的声响和小鼓几乎是催眠性的声音的参与，发出一种不可思议的魅力。直到人们听到了戈塞克在 1790 年谱写的，比柏辽兹的交响曲整整早了五十年的《丧礼进行曲》（Marche lugubre），才觉得这乐声有可能不全是柏辽兹创造的。

在三个乐章之中，第一乐章无疑是最好的。尽管柏辽兹自己在演出时常常把它略去。那是一支庄重有力的葬礼进行曲；沉重的黑色帷帘几乎从来没有拉开过。在

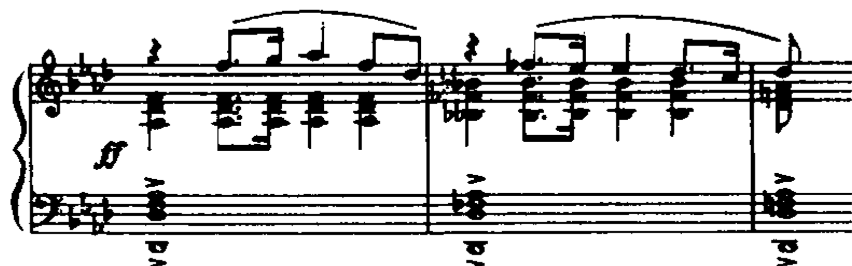
第二乐章里有一种个人温情的闪现，但另外这音乐又是花岗岩般地严峻。柏辽兹再一次展现了他谱写装饰成美的长旋律的天赋才能。乐句一个接一个地自然地连续下去，构成一个有力的二十小节的间段：

谱例 31



速度非常之慢。指挥家要使乐曲慢下来而又不拖延，这对他的技巧是一个严格的考验。但无论如何要给人一个庄重和恢宏的印象。应该是发展部的地方，柏辽兹引入一个不祥的三连音音型，好像一些意欲跳舞的巨人，由短而沉重的和弦予以加重。但是，从主音向属音坚定下行的主要主题，在再现部之前强有力地于低音声部中出现。乐章最引人注目的乐段之一是在一个属音持续音上拖长的增强，其节奏是：♩♫♩♩ 节奏产生强烈的力量的盘旋，达到雄伟的和声撞击声：

谱例 32



在反复中，这一段由于在低音单簧管、独奏长号和大提琴——一种非凡的音色——上加上了一个长而曲折的对位而提高。

沉重的和弦宣告《葬礼上的演说》开始，独奏长号作口若悬河的演说，先是宣叙调，接着是在法国号跳动的伴奏之下的咏叙调（arioso）。除了尾声最后的八小节以外，长号独奏者奏出一支长而匀称的旋律，这旋律似乎在对抗伴奏的管乐要反它拆散为问－答模式的企图。

《礼赞》在最后的 G 大调和弦上奏响，随着一阵疾播的小鼓和启示录那样场面的号角花彩（fanfare）转为意气洋洋的降 B 大调调性。进行曲本身有一种从容的坦率；它冒着被指责为平庸的危险号召每一位市民挥舞三色旗，但却因其雄壮的配乐和中间部分某些和声上的惊人之处而获得成功。乐章的速度有些问题，因为虽然

总体上乐章的拍子对于开始的一段音乐来说是令人满意的，可是乐章后面还有些段落是突进的。看来还是想到了要按照不同的速度来设计乐章的；总的来看，“不过分和庄重的”（allegro non troppo e pomposo）的标记和乐队的规模所支持的是气势宏大，而不是急促。

这里有一种明显的脚步叭嗒声，但合唱恰在最后一段音乐之前进入，具有非凡的效果，而柏辽兹以其无比的天才，把他的大军调进震撼性的A大调的最后十二小节；其心理影响就像拉威尔的《波莱罗》（Bolero）在结束时转向E大调所产生的效果一样。而且它还更为成功地突出了结尾洪亮的降B大调调性。

在《葬礼与凯旋交响曲》之后，柏辽兹不再写交响曲了。要想把交响曲的观念扩展得比《罗密欧与朱丽叶》更远是困难的，他的思路分流到另外的渠道中去了。可是他在《回忆录》中仍然叙述了1852年时做的一个梦，在梦中他听到了一个a小调交响曲乐章的大部分。第二天他克制住自己不去把它写下来，因为他直觉地想到，如果他写了一个乐章他就必定会去写其余的。这要用三个月的时间，而且会耽误别的收入来源。如果他写完了它就必须要誊写；如果他把它誊写好就必须上演它。那可观的费用会使他生病的妻子无法进行日常的
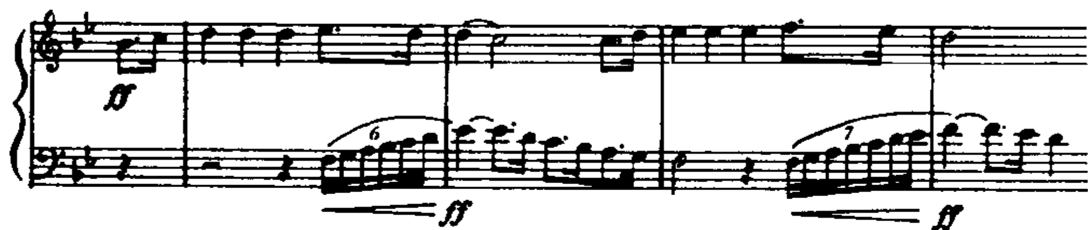
治疗，也会使他的儿子失去资助。他决心把它忘掉。第二天晚上他又听见了这首交响曲，他虽然喜欢它，但还是坚决地要自己把它彻底忘掉。如果他写了那交响曲，我们可以肯定它不会被当作 a 小调第五号交响曲而奉献给这个世界。而这部乐曲至少有一个乐章的音乐是在还没有给乐曲加上任何描绘性的主题联想之前就设计出来了。这意思不是说诗意的形象化的描绘在柏辽兹的音乐里不重要或是可以被轻易地忽视；每一个形象化的描绘都是他对音乐感受的一个直接的呈示，从而也是作品本身的一个极重要的和真正的特色。

进行曲

雅克·巴尔宗（Jacques Barzun）使人们注意到柏辽兹作品中的进行曲的价值以及其风格之多样化。进行曲的特色微妙地渗透在维也纳的经典音乐（莫扎特的钢琴协奏曲，舒伯特的C大调交响曲“伟大”）中，而柏辽兹大概就是从贝多芬的两首交响进行曲——《英雄》的慢乐章和《合唱交响曲》的终乐章男高音独唱部分——得到了把进行曲扩大为交响曲的一个乐章的想法。进行曲在歌剧里也颇为常见（迈耶贝尔的每一出歌剧都有它的进行曲），而正是一首歌剧的进行曲——《禁卫军进行曲》（March of the Guards）——变成了一支交响曲的进行曲——《幻想交响曲》中的《赴刑进行曲》。接着是另一支形象化的进行曲，即《哈罗尔德在意大利》中的《朝圣者进行曲》。《罗密欧与朱丽叶》有更像一支挽歌的《朱丽叶的送葬队伍》（Juliet's Funeral Procession）进行曲，而《葬礼与凯旋交响曲》，我们方才已

经看到它有两支完全的进行曲，各具一种古典风格，一是葬礼进行曲，一是凯旋进行曲。在柏辽兹改编别人的乐曲中有两支重要的进行曲，它们是 1830 年改编的，具有显著柏辽兹式的低音线条的《马赛曲》(Marseillaise)：

谱例 33



和 1845 年改编的，利奥波德·德·梅耶（Leopold de Meyer）的辉煌的《摩洛哥进行曲》(Moroccan March)，配器时加上了一个尾声。这部曲子的冲劲很足，几乎是喜剧式的——而从来没有上演过。
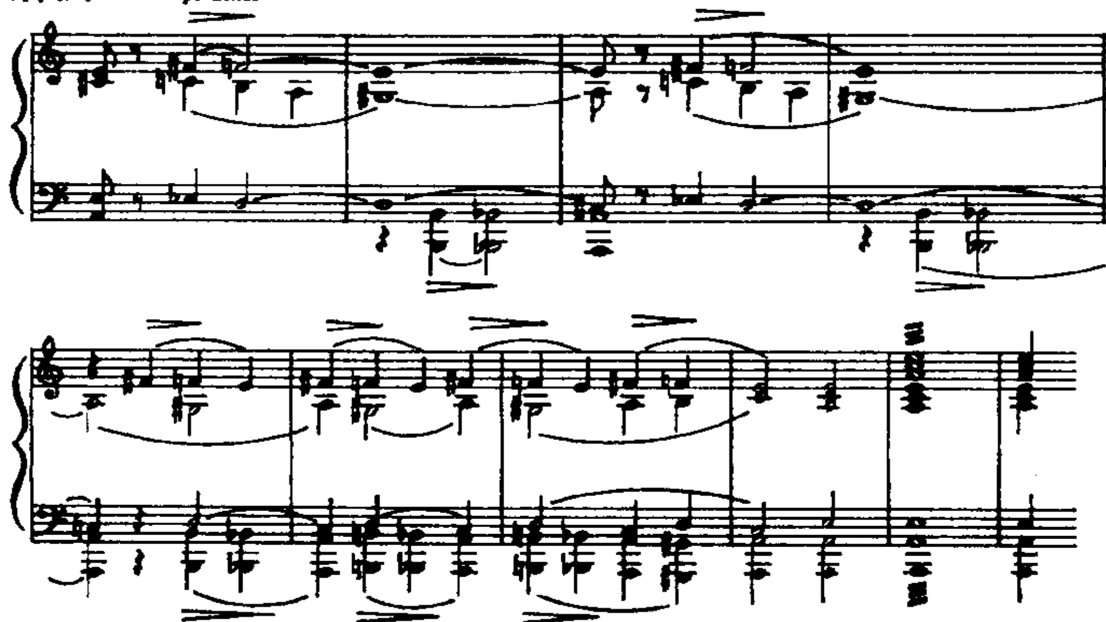
柏辽兹的进行曲中最著名的一首遵循着一个相似的公式，即按照一个既定的旋律展开和配器。这就是他为 1846 年 2 月在布达佩斯举办音乐会而谱写的《匈牙利进行曲》（Hungarian March)，那时因为它激起爱国主义情绪而几乎引起一次骚动。匈牙利人对这进行曲，尤其是对主题最终返回之前长时间的增强反应强烈而狂热，绝非因为柏辽兹任意对待他们那神圣的《拉科西进行

曲》（Rakoczy-indulo）而引起义愤所致。在同年较晚时候柏辽兹把它编入《浮士德的惩罚》，把该作品第一部分的地点称作匈牙利的草原。那是这个场景中的一支激动人心的终曲，为随即到来的沉思的场景提供了一个强烈的对照，而且能够很容易地针对那些说它距离歌德的戏剧太远而讨厌它的艺术纯正癖者为自己辩护。法国号和小号踏出旋律的节奏，那旋律最初以优雅的管乐曲谱呈现，伴随着由有趣的拨奏加强的跳跃音符。一个精神充沛的陈述一直保留到一个发展部出现以后，主题的第一乐句此时消散在较低的音域中，衬托着大鼓“模拟远方大炮效果”的轰隆声，累积的效果是非常有魅力的，而这个令人兴奋的势头贯彻到底直至尾声，通过升 c 小调涌向一个胜利的、意气洋洋的 A 大调结尾。

写于 1848 年的《哈姆雷特最后一场的葬礼进行曲》（Funeral March for the Last Scene of Hamlet）或许算得上是柏辽兹最好的器乐作品之一，然而它却令人不解地被忽视了。他的那些交响曲中几乎没有一个乐章能与之相匹敌，只有《特洛伊人》的一些场景才具有同等感人至深的力量，让人看到柏辽兹以管弦乐团为手段产生动人效果的无比精湛的技巧。要是在《哈姆雷特》正式上演之后再演奏这支进行曲，人们将很难想像它打动听众的力

量会有多么大。柏辽兹把它作为三部一组名为《特里西亚》（根据罗马诗人奥维德〔Ovid〕之作）的作品中的第三部而发表，但从来没有听说它上演。它有一个虽小而值得注意的无歌词合唱部分，以拖长的声音齐唱“啊”，配器的枯燥，舒伯特式的节奏催人欲眠：♩♫♩♩，而且主题材料悲剧性的庄严产生一种异常的紧张，在一个强有力的最高潮顶点“大炮发出轰隆声”。低音提琴暂时打破随之而来的空幻的沉寂，音乐悄悄地潜回，为这个可悲地被忽视的作品恢复活力。锣声中升起柔和的余韵，柏辽兹那令人惊叹的下行半音阶编织出：

谱例 34



最后是合唱，它在 a 小调完全消失之后很长时间之内保持着一个齐唱 C 音。

柏辽兹在不到二十页的篇幅中就使一部庞大的作品达到最高峰。音乐的力量给整个的戏剧注入了魔力。就其本身而言，它是一支引人注意的葬礼进行曲；就其在全剧所处的地位而言，它从多方面为戏剧和音乐增添光彩。即使以《特洛伊人》，以狄朵告别迦太基城这样高的水平，也很难和这规模宏大和崇高的史诗感相等同。在《特洛伊人》第一幕 Andromache 的笑剧场面中有着同样的失落和悲剧意识，但那只是在柏辽兹最成熟的时候才达到这一步。《哈姆雷特》的进行曲展示了他的技巧顶峰，这技巧在 1849 年的《感恩赞》里闪现，而在《比阿特丽斯和本尼迪克》以及《基督的童年》（The Childhood of Christ）中结出果实。

《感恩赞》是一部从未赢得广泛喝彩声但非常值得称赞的作品。它的顶点无疑像柏辽兹自己描写的那样是巴比伦人，但我怀疑他对总谱末尾的《授军旗仪式进行曲》（March for the Presentation of the Colours）的要求过分。柏辽兹愿意把它整个删去而只保留军事场合，这已是通常的作法，尤其是当它多少损伤了《Judex Crederis》配曲可能会产生的非常强有力的结局时。尽管它涉及的

是开端合唱的主题，它仍能时常作为一支独立的音乐会乐曲而存在。除了《感恩赞》的配有四管编制的大型乐团之外，进行曲还要求一个配有十二架竖琴的合唱团，它要以雷鸣般的天使的声音加入最后的叠歌（refrain）。叠歌本身处在八小节模进的令人振奋的附点节奏中，它在降 A 的和弦的中途出现，预示着以后《特洛伊人》的进行曲的格调。它在第一插段中又回顾《礼赞》的进行曲（三个全部是降 B 大调），在此处持续的三连音把拍号转换为 12/8。第二插句回顾合唱开端的赋格材料，并精心设计出由管风琴在作品的第十二小节奏出陡峭又颇为神秘的下行音阶。有着短号和一把萨克斯号（saxhorn）的华丽分谱的第三插段后来被柏辽兹删掉了。在《匈牙利进行曲》和《礼赞》之后人们很难不表示失望，因为柏辽兹对于最后演说的结束语并没有另外一套调性的诀窍。他确实在管风琴上引入了下行音阶，在整个的管弦乐团中与进行曲格斗，但在其他方面他的效果停留在盲目的力量上。

柏辽兹的进行曲并非都是出自他的音乐天性中恢宏和礼仪的那一面。《朝圣者进行曲》就是全然不同的一种情况。正是这种更为克制的严谨风格又再现于他最后的一些作品——《基督的童年》中的《夜曲进行曲》
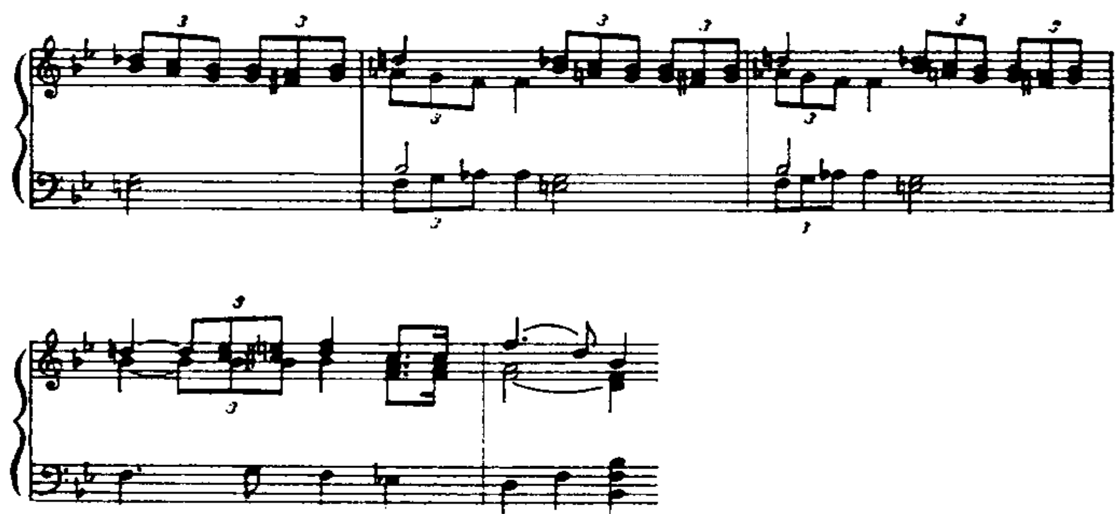
(Nocturnal March) 和《比阿特丽斯和本尼迪克》中的《婚礼进行曲》(Wedding March) 之中。后者完全在我们的视界之外；那是一首带有军乐节奏痕迹和对题的合唱赞美诗。《夜曲进行曲》也不被看成是一支音乐会曲子。它和《希律王之梦》(Herod's Dream)——悲剧三部曲的第一部那戏剧性的和富于想像力的设计是不可分离的，而且它奇妙地令人想起有罗马士兵在巡逻的黑暗街道。

宏伟堂皇的进行曲更多地是歌颂光荣的赞美诗而不是描写向光荣行进的音乐，而《特洛伊人进行曲》(Trojan March) 在很大程度上是一首国家的赞美诗，更多地是特洛伊人民的象征而不是一支应景的进行曲。它贯穿整个的《特洛伊人》，追随着普利安的臣民的胜利和苦难。1863 年秋天歌剧的后半部分上演之后，柏辽兹把进行曲改写为适合音乐会演出的版本，以便让在帕德鲁 (Pasdeloup)、科洛纳 (Colonne) 等人倡导之下涌现的私人合奏协会演出它。实际上这一改写版在他有生之年从来没有演出过。

改写是从压缩第一幕的终乐章入手，接着进到第五幕第一个舞台场面结束的小节上。柏辽兹加上了若干小的细节把一些精华连接起来。像《匈牙利进行曲》中叠

歌的节奏，是在旋律本身呈现之前由铜管乐器在一个音符上敲出来的。尽管它是从一个琶音的简单几个音符开始的，主题却是异常地鼓舞人心。四小节之后它以无比的沉着径直投入降 A，并在两个和声交替变换中返回：

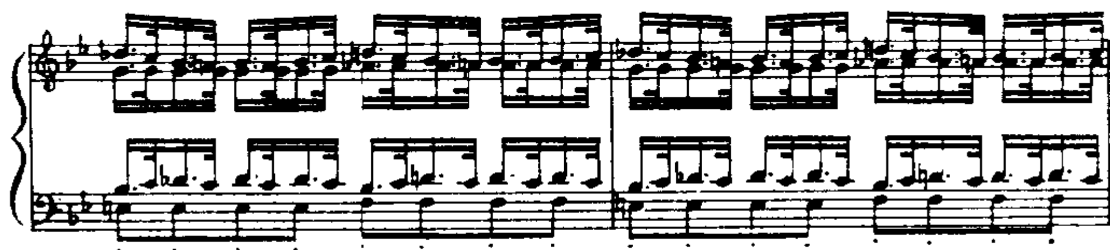
谱例 35



一个新的主题在 g 小调中出现，比第一个主题要弱得多，虽然两者都大量依靠三连音组，但在第一主题中的强处恰是第二主题中的弱点。它把自己转向 F 大调而增加了分量，同时也为回归降 B 作了准备。把木马带进城来的送葬行列由远而近使歌剧走向高潮。弦乐的震音从深处升起，在很强的爆发声中乐曲戛然而止。盔甲的铿锵之声在木马腹中响起，《特洛伊人》在下决心勇猛地去完成他们那生死攸关的任务之前，在神智清醒的边

缘上延长片刻。一支和弦交替、激动人心的乐曲在有节奏的响亮号角声：

谱例 36



中预示着特洛伊人民未来的命运，进行曲在降 B 大调中胜利地、乐观地响起。